الصورة الشعرية عند خليل حاوي

هدية جمعة البيطار

الصورة الشعرية
عند خليل حاوي

هدية جمعة البيطار

© هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية
فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر

بيطار، هدية جمعة

الصورة الشعرية عند خليل حاوي/ هدية جمعة البيطار. – ط 1 – أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، 2010.

ص ؛ سم.

ت د م ك: 978-9948-01-575-8

1 – حاوي، خليل، 1982 – 1925. 2 – الشعر العربي – لبنان – العصر الحديث – تاريخ ونقد.

LC PJ7832 . A95B3T 2010



أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

الطبعة الأولى 1431هـ 2010م

أبوظبي – الإمارات العربية المتحدة
ص.ب: 2380، هاتف: 300 6215 2 971+
publication@adach.ae
www.adach.ae

الصورة الشعرية

عند خليل حاوي

الإهداء

إلى كل من حمل ناي حاوي، وقصد بيادر جوعِه، متجاوزاً ذاك الجحيم، غيرَ وجلٍ من رعدٍ جريح، حاملاً الريح في قبضته، يُسيِّرها كيف شاء، كما السندباد في رحلته الثامنة..

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدِّمة :

تعدُّ الصورة الشعرية مجالاً واسعاً للدراسةِ والتناول النقدي على صعيد ليس بالضيق أو المحدود، وقد لاقت دراسة الصورة الاهتمام الكبير عند دارسي الشعر العربي، ويعود الاهتمام بدراسة الصورة بوصفها أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخرى تُعدُّ الصورة مقياساً فنياً وشخصياً للمبدع الذي أنتجها، ومهما يكن من أمر الصورة فقد تعدّدت الدراسات وتناولت الشعر العربي بشقيه القديم والحديث، خاصةً بعد تبلور المفهوم في أذهان الدارسين، هذا التبلور الذي نظر إلى الصورة على أنها أساس المركزية والمحورية في التعامل النقدي للشاعر، وأساس الذاتية والخصوصية التي تميز نتاجاً عن آخر، وبالنظر إلى هذه الخصوصية التي تميز الصورة الشعرية في المجال النقدي كان انتخاب الموضوع الذي حدّد بعنوان (الصورة الشعرية في شعر خليل حاوي، ولا تقتصر أهمية البحث من خلال عنونته بالصورة، وإنما يقابل هذا الاهتمام شخصية خليل حاوي نفسه الذي مثل العنوان من خلالها ثنائية لا تكاد يقلّ أحد أقطابها عن الآخر، من حيث الأهمية .

ولا تخفى على أحدٍ وعورةُ البحث؛ نظراً للطبيعة المتفرّدة لشعر خليل حاوي، ولا ينحو هذا الحكم على طبيعة شعر حاوي منحىً سلبياً، وإنما يقصد به صعوبة تتبع الدلالة، فأنت أمام شخصيةٍ مُشبعةٍ بالفكر الفلسفي، والنقدي، والعمق الديني، والتَّصور الفردي الذي يخضع للاعتبارات الشخصية..، كل هذا ترك أثره على نص خليل حاوي، مما استدعى البحث عن وسائل وطرائق فنية تمكِّن من فكِّ الشيفرة النفسية والاجتماعية التي انطوت على صعوبة تتبع النص الخاضع إلى هذه الاعتبارات، وصولاً إلى فهمه وتحليله.

انقسمت الدراسة إلى خمسة فصول؛ حمل الفصل الأول عنوان «الصورة الشعرية

المصطلح والمفهوم»، وقدّم له بتوطئةٍ تتعرّض إلى طبيعة النص الشعري الذي يحاول الهرب من الخطابية والمباشرة نزوعاً إلى المجاز، وسقنا في هذه التَّوطئة تعريفاً للشعر وفق الرؤية الحداثية وصولاً إلى ولوج الصورة الشعرية، ووقفنا في هذا الفصل وقفات ليست بالقليلةِ مع نقّادٍ عربٍ تعرّضوا إلى مفهوم الصورة، وما يترتّب عليه في البناء الشعري الجديد الذي يقوم على الأساس التصويري، والذي يبرز فيه الخيال عاملاً مهما في بناء الصورة الشعرية، قادنا هذا التطور إلى معالجة الخيال، فوقفنا عند الخيال في النقد العربي، ووضَّحْنا نظرة الفلسفة العربية واهتمامها بالمنحى الحسي وربطها بين الخيال وبين ما يؤدي إليه الواقع، ووجدنا أنَّ الخيال في التصور النقدي العربي القديم ما هو إلا قوة تجسيم أو تجسيدٍ حسّيّ، وهذا ما قاد الفلاسفة العرب إلى التركيز على نواحي الإدراك والنزوع إلَى التأثير في المتلقّي أكثر من تركيزهم على الناحية العاطفية والوجدانية، فجنحوا إلى دراسة التخييل، وابتعدوا عن ماهية الخيال وقدرته على إنتاج الصورة الشعرية.

وتعرض البحث إلى آراء الفلاسفة المسلمين ومنهم الفارابي، وابن سينا، في قضية الخيال ومزجهم للواقع والخيال أو الحسية والتجريد، وتحدثنا في السياق الخاص بمفهوم الصورة الشعرية عند ابن رشد الذي جمع بين التخييل والتشبيه، ووقفنا عند الفارابي الذي استخدم مفردة (التخييل) بمعنى التصوير أو التمثيل أو المحاكاة.

وفي السياق ذاته أوردنا نظرة النقاد العرب القدامى إلى الخيال التي كانت تنطوي على نوع من الريبة لما ظنوه فيه من قوةٍ تقابل أخلاق الكذب والتلفيق، وعرضنا قولاً لابن سينا في الاتجاه ذاته.

وأشارت الدراسة إلى أن الجرجاني فضّل الصورة المستمدة من الخيال على خلاف المعطيات الواقعية التي تبدو في حرفيتها جامدةً غير مؤثرةٍ؛ فقسم المعاني إلى قسمين: معانٍ عقلية؛ ومعانٍ تخييلة، وبنى المقارنة بينهما على أساس الصدق والكذب، وفي رأيه أن المعاني المتخيّلة تنتج قولاً لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإنّ ما أثبته ثابتٌ وما نفاه منفيّ، وتوقفنا عند ابن الزملكاني في كتابه (التبيان في علم البيان) وعرضنا تعريفه للتخييل الذي «هو تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد»، ومن هنا يرتبط التخييل بالتصوير، وهو ما

يذهب إليه حازم القرطاجنيّ.

وعرضت الدراسة ما يَعنيه الخيال عند المتصوفة الذين اتخذوه مطيةً للولوج إلى العوالم الغيبية، والارتقاء في درجات الماورائيات، والاستناد عليه في تصوير العالم السماويّ والروحيّ، والتحليق به في مستوياتٍ إلهيّةٍ لا يمكن النفاذ إليها إلا بواسطة؛ لأن القدرات الفعلية والبرهان المنطقي عاجز عن تشخيص الغيبيات أو التبصّر بأحوالها، وفي ضوء التّصور الصوفي للمخيلة يرى الصوفيون أن هذه القوة إذا وصلت إلى مرتبةٍ عاليةٍ من الإدراك الإلهي تصبح سبيلاً إلى الاتحاد بالذات الإلهيّة أو تلقّي المعرفة عنها. وأوردنا في هذا المقام رأياً لابن عربي الذي يرى أنَّ الخيال لا يختلف عن العقل في درجة صحة مدركاته.

ومن جانبٍ آخر تعرَّض الفصل إلى مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي القديم وأمعنا النظر في آراء الجاحظ في سياق ردِّه على أبي عمرٍو الشيباني في قضيتي اللفظ والمعنى، وأورد في هذا الردّ تعريفاً للشعر على أنه صناعةٌ، وضربٌ، من النسجِ، وجنسٌ من التصوير، وعرّجنا على إهمال ابن قتيبة الناحية التصويرية في الشعر واهتمامه بالمعنى.

وسقنا رأي ابن طباطبا العلوي في فصله بين اللفظ والمعنى، وحصره الصورة على أنها زخرفة لا غير، فيقول: «للمعاني ألفاظٌ تشاكلها فتَحْسُنُ بها، وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض».

وأوضح البحثُ مفهوم الصورة الشعرية عند قدامة، فهي «صناعة أو حرفة» فيقول: «المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة». وكذلك نجد النهج نفسه عند أبي هلال العسكري في تفضيله اللفظ على المعنى، وضرورة العناية بالصياغة، وتأكيده على دور الصورة في تحسين المعنى وتجويده.

كما وقفنا عند ابن رشيق الذي يبيّن أن الشعر يرتبط بالتخييل من خلال تأثيره في النفس الإنسانية فيقول: «وإنما الشعر ما أطربَ وهزَّ النفوس وحرَّك الطباع».

ومن خلال تتبع مفهوم الصورة في النقد العربي القديم وقفنا عند عبد القاهر الجرجاني الذي يمثّل الناقد الأكثر قرباً من مفهوم الصورة الشعرية بالمعنى الحديث في ضوء نظرية النظم التي وضعها في دراسة العلاقات اللغوية ضمن السياق النصّيّ، وساق تعريفاً للصورة بقوله:

«واعلم أنَّ قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»، وبعدها يدلّل الجرجاني بقولين أحدهما تقريري مباشر لا جمالية فيه، وآخر في المعنى نفسه، ولكنه قائمٌ بصورةٍ شعريةٍ، ويعلِّق بعدها عليه، ويرى الجرجاني في معايير الصورة أن تكون قريبة من النفس تخاطبها في انفعالاتها، ويوافق الجرجانيَّ في تصوّره هذا حازمُ القرطاجنّي الذي يقدِّم مفهوماً متلاحماً عن الصورة الشعرية، لكنه لا يشير إليها في مصطلحها بل يعبّر عنها بتسمياتٍ أخرى كالمحاكاة بواسطة أو تخييل صورة الشيء بصفات شيء آخر.

ووصلنا من خلال عرض أفكار القدماء في مفهوم الصورة إلى أنهم ركّزوا في دراساتهم على الجانب التخييلي الذي قصد به عملية تأثير القول الشعري في نفس المتلقّي.

وتعرّض الفصل بعد ذلك إلى مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث والأسباب التي حالت دون تبلور المفهوم في النقد العربي القديم، وأهمها النظر إلى مزيّة اللفظ والمعنى، والتركيز على المتلقي، وإهمال المبدع.

ووقفنا بدايةً عند تأرجح المصطلح عند النقاد العرب الحديثين، ووقفنا عند رأي مصطفى ناصف، ومن ثم عبد الرحمن نصرت الذي رأى أنَّ مصطلح الصورة إنما هو مصطلح وافد لا جذور له في النقد العربي، ووافقه في ذلك الدكتور نعيم اليافي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وقفنا في الزاوية الثانية التي رأت أن مصطلح الصورة وُجد في النقد القديم، لكن لم يشر إليه بالمصطلح ذاته الذي نعرفه اليوم، فكان من هؤلاء جابر عصفور ومحمد حسن عبد الله.

وعرضنا إلى المدارس النقدية التي عالجت الصورة، ووقفنا بدايةً عند آراء مدرسة الديوان التي رأى أصحابها أنَّ من أجلّ السمات التي يجب أن يتميّز بها التصوير والوصف الصدقَ، متجاوزين بذلك المقاييس التقليدية في تقويم الصورة، داعين إلى تخطّي الوصف الحسّيّ إلى الوجدان، وإثارة المحتوى النفسيّ، وهم بذلك يربطون تقدّم الصورة الشعرية بالحالة النفسية، وعرضنا رأياً لعبد الرحمن شكري، وعباس محمود العقاد. وأشرنا إلى إصرار هذه المدرسة على قضية الخيال، وهي من خلال إصرارها على قضية الخيال والعاطفة والوجدان إنما اقتربت من المذهب الرومانسي، ومع ذلك لم يحقق شعراء الديوان التوازن بين النظرة وبين الشعر الذي نظموه. ثم وقفنا مع الأدب المهجري ووجدنا أن شعراءه يلتقون مع جماعة

الديوان في نظرتهم المتّسمة بالبعد النفسيّ إلى الصورة الشعرية واهتمامهم بجمال التصوير وتوخّي الدقة في ذلك.

وعرضنا لدور جماعة أبّولو في حركة التجديد الشعري والنقدي وما حملته آثارهم من امتزاجٍ بين تيّاريّ الرومانسيّة والرمزيّة، وما ألقته على صورهم من إحساس ورؤى نفسيّةٍ عميقةٍ.

وفي تتبع ملامح الصورة وقفنا عند جهودٍ فرديّة تجلّت في آراء شعراءِ مجلةِ شعر، وعلى رأسهم رائدهم يوسف الخال الذي حثَّ على استخدام الصورة الشعرية في الموضع الذي استخدم فيه الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي والفذلكة البيانية، ويحمل كلام الخال في طياته دعوةً إلى الدلالات الإيجابية بعيداً عن الصورة البلاغية القديمة، ورأى الخال أن مهمةَ الصورة هي الكشفُ عن أسرار الحياة، وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض والنفاذ إلى ما وراء واقع الحياة.

وكان لنا مع أدونيس وقفة في تصويره للمفهوم الذي يرى فيه أن الصورة خرق للإطار الخارجي، ونفاذ إلى عمق الأشياء، وكشف لجوهرها، ويحدّد أدونيس المحرك القوي لإبداع الصورة بعاملين، هما: الخيال ثم الحلم أو آلية اللاشعور، وهي عنده «لحظة ذاتية من الحياة الروحية، أي لحظة جزئية متقطّعة».

بعد ذلك نظرنا في آراء نقّاد آخرين مثل محمد غنيمي هلال وأحمد الشايب وبدوي طبانه الذين ركَّزوا على الجانب الحسّيّ، وبعدها وقفنا مع عز الدين إسماعيل الذي نظر إلى الصورة بوصفها ذات طبيعة معقّدة تجعلها غير واضحة، واستبدل في ترجماته كلمة التوقيعة بالصورة؛ ليدل بها على مجموعة من الألفاظ التي تُختار وتُنسَّق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة، وبعدها يصرُّ عز الدين إسماعيل على الترابط بين أجزاء التوقيعات في القصيدة على أساس نفسيّ، ويقترب من هذا التصوّر الناقد إحسان عباس الذي يقول: «إن الصورة تعبير عن نفسيّة الشاعر، وأنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام».

ثم وقفنا مع كمال أبو ديب الذي رأى أن الصورة الأصلية هي التي تكشف عن الأبعاد الشخصية والثقافية والاجتماعية عند الشاعر، ويحاول دراستها على مستويين من الفاعلية:

الأول نفسيّ؛ والآخر دلاليّ.

ثم تعرّض الفصل إلى دراسة الصورة في المذاهب العربية: الكلاسيكية والرومانسية، ومن ثم الصورة الرمزية والصورة السريالية.

أما الفصل الثاني من الدراسة فحمل عنوان «خليل حاوي: رحلة الحياة– الثقافة–الموت»، ولم يكن هذا الفصل ضرباً من السيرة الذاتيّة حملاً على الدراسات التي تتعرّض لحياة الشعراء تعرّضاً سطحيّاً، وإنما أملى هذا الفصل طبيعة نصّ خليل حاوي الذي يطرح إشكالياتٍ عدة لا يمكن للباحث أن يقف عندها بوعي وفهم وإدراك ما لم يُحط بطبيعة حياة منتج النص، وكان هذا الفصل محاولة للإحاطة بالتكوين الثقافيّ والنفسيّ والبيئيّ للشاعر خليل حاوي لتسهيل الولوج إلى عالمه الشعريّ والوصول الدقيق إلى فحوى تكوين الصورة الفنّية التي تتأثّر تأثّراً مُطلَقاً بالتكوين الثقافي الإبداعي للصورة، وبالإدراك النفسي.

ألحّت هذه الدراسة على عوالم خليل التي استدعت منّا البحث في مكونات مُنتَجِه نظراً إلى أنه عالم سيكولوجيّ مزدحم بالرؤى والمشاعر؛ وعالم ذهنيّ فكريّ متلاطم الأمواج؛ وعالم تخييليّ يخرج عن النظام السائد لدى الشعراء العرب المعاصرين.

وقفنا في هذا الفصل عند مولد خليل ونشأته، هذه الولادة والنشأة التي أحيطت بتفاصيل كابوسيّة مخيفة، فقد ولد خليل في بيئةٍ عانت من ظروف الحرب العالمية ما عانته، وذاقت من إفرازاتها ما ذاقته، واستحال فيها الموت أمراً اعتيادياً ثم عرضنا لوالد خليل ووالدته التي أثرت تأثيراً كبيراً في تكوينه النفسيّ، ولا سيما أنها عايشته نحو ستين عاماً، وعرضنا في هذا الفصل نشأة خليل التعليميّة في صغره التي ارتبطت أيّما ارتباط بالرموز الدينيّة التي سنراها حاضرةً في شعره، ووقفنا عند خليل حاوي والزجل، وعند مكوّنه القوميّ الذي كان يتجاوز الطائفيّة، ويعكس انتماءً عروبياً أصيلاً، وعرضنا علاقة خليل حاوي بالطبيعة، وهذا ما سنراه ظاهراً ظهوراً واضحاً في نصوصه.

وتعرّضنا إلى صفات شخصية خليل حاوي الخاصة، كما وقفنا عند مرحلة شبابه، والأعمال الصعبة التي امتهنها، كالإسكافية وأعمال البناء وتقليم الأشجار..، هذه الأعمال التي تركت عنده شعوراً بالإهانة، وشرخاً نفسياً عميقاً في حياته. ووقفنا عند أبرز من تأثّر

بهم خليل حاوي أدبياً وسياسياً، وعند انتماء خليل السياسي إلى الحزب القومي السوري الاجتماعي، ثم تركه للحزب وإيمانه بنظرة تتجاوز البعد الإقليميّ إلى فضاءٍ أكثر رحابة هو الانتماء القومي للأمة العربية الذي كان نتيجة لدخوله الجامعةَ ومتابعة الدراسة واحتكاكه بالطلبة العرب على امتداد الوطن العربي الكبير.

وأفردنا في الفصل الثاني التكوين الثقافي محدَّداً بالتناصّ الثقافيّ لحاوي في كتاباته النقدية والفلسفية، ونظرنا إلى العلاقة بين نصّ حاوي وتناصّه مع ثقافته النقدية والفلسفية، حيث لا يمكن الفصل بين شعره وفلسفته وعقيدته السياسية أو الدينية، وكلّها تصب في البحث عن الانبعاث والخلاص الحضاري الذي لم يتحقق له.

واعتمدنا كتاب الدكتورة ريتا عوض الذي جمعته من النصوص النقدية والفلسفية التي أملاها خليل حاوي على طلابه في الجامعة تحت اسم «فلسفة الشعر والحضارة» وتعرضنا إلى أهم القضايا التي تناولها خليل، ومنها: في مضمار النقد القديم: نظرية نشوء الشعر بين الغيب والإلهام والأسطورة وخبرات الطبيعة الحية. وفي مجال الكلاسيكية المستحدثة، ورأيها في الشعر. وفي مجال النقد الحديث: الرومنطيقية والوحدة العضوية.وفي الإطار الفلسفي ناقش خليل: الوثوقية في قدرة العقل على بلوغ اليقين.ونزعة لوك التجريبية التي تنفي وجود فكر فطرية في العقل، وتعدّه صفحة بيضاء. ومحاولة هيوم إكمال ما فات لوك، وإرجاع العملية العقلية إلى مبدأ التداعي.

وأوردنا في نهاية الفصل الكتابات الفلسفية التي جمعتها ريتا عوض.

وعرض هذا الفصل القضايا النقدية التي عرضها خليل حاوي، سواء في مجال النقد التراثي العربي أم في مجال النهضة الأدبية في لبنان، كما عالج قضية الشكل والأسلوب لدى جبران، وعرض كذلك للسياب في مناقشاته، وعالج كذلك قضية الشعر العامي بين الجمالية والزَّجل والرؤيا.

أما الفصل الثالث فبحث في أنواع الصور عند خليل حاوي، ولم أشأ التوسع في هذا الفصل نتيجة لكثرة الدراسات التي تناولت هذا الجانب من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإن الحديث عن أنواع الصور عند خليل حاوي لا يستوعبه فصل في دراسة، وآثرت أن أدرس

الصورة المشهديّة – لغنى الديوان بها – دراسة معمّقة ودرست الصورة اللونيّة، ثم الضوئيّة، والحركيّة، وكانت هذه الدراسة للأنواع الأربعة من باب إلقاء الضوء على تنوّع الصورة في شعر حاوي، وأفردت بعد ذلك للصورة البسيطة مساحة لا بأس بها، في محاولة لتقديم أنموذج نقدي أو ممارسة نقدية لدراسة الصورة في ضوء المنهج البنيوي للبعد عن السطحية التي دُرِسَت بها أنواع الصور في كثير من الدراسات من جانب، ومن جانب آخر فقد وجدت في عنوانات القصائد مجالاً رحباً لدراسة الصورة البسيطة، مما يساعد المتلقي في رصد جماليّتها والتفاعل معها في ضوء المنهج البنيوي، وحاولت المزاوجة في هذا الفصل بين جانبين: نظريّ وتطبيقيّ، وهذا هو المسوِّغ الفنّيّ الذي اقتضته الدراسة لأنواع الصور عند حاوي في هذا الفصل.

أما الفصل الرابع من الدراسة فجاء تحت عنوان «مصادر الصورة الشعرية عند حاوي»، ولم أتعرض في هذا الفصل إلى المصادر التقليديّة للصورة الشعريّة التي تنظر إلى الحياة والطبيعة والتجربة الشخصية والبيئة على أنها المصادر التي يستمدّ منها الشاعر صوره، وإنما تناولت مصادر الصورة الشعرية عند حاوي من جانب فنّيّ، وحدّدت هذه المصادر بأربعة: الأسطورة والرموز الأسطورية، والتناصّ الديني، والتناصّ الأدبي، والمخيِّلة المبدعة، ولم أشأ التوسع في الرموز الأسطورية واكتفيت بما يخدم السياق الممثل للفكرة، وعالجت بعد ذلك التناص الديني، أي تقاطع النص الشعري عند خليل مع النصوص الدينية ممثلةً بالكتب السماوية الثلاثة، وحاولت رصد بعض النماذج الممثلة لحضور النص الديني دون اللجوء إلى مسح شامل للتناصّ الدينيّ الذي يضيق به المقام، بعد ذلك عالجت التناصّ الأدبي، وكثيراً ما أفدت في سياق هذا التناصّ من المقدمات التي قدمها خليل لكثيرٍ من نصوصه، وتناولت بعد ذلك المخيِّلة المبدعة لخليل حاوي، وقدمت لهذه المصادر بمقدمات نظرية لتحدّد المسار الذي أتعرض له بالدراسة والتحليل.

أما الفصل الخامس من الدراسة فتحدث عن دلالات الصورة والإبهام في شعر خليل حاوي، وقد عالج هذا الفصل الدلالة النفسية للصورة، وعرضنا الأساس النفسيّ الذي يُسهم في تكوين الصورة والذي سيتبدَّى واضحاً ظاهراً في تأويل الصورة أو تحليلها، ووقفنا مع نصوص مختارة من نصوص حاوي، وعلَّقنا عليها، وحاولنا سبر التفاصيل النفسيّة

التي تظهرها هذه النصوص في محاولةٍ لربطها بالتفاصيل النفسية المعيشة، والتي أسهمت في صياغة القصيدة وتكوينها، بعد ذلك عالج البحث الدلالة الحضارية للصورة عند خليل حاوي وصولاً إلى موقفه الرافض من الحضارة والكافر بمعطياتها ومفرزاتها.

ثم كانت للبحث وقفة مع الإبهام في شعر خليل حاوي، ومهّدنا لمفهوم الإبهام بدراسة نظرية اعتمدت كتاب الدكتور عبد الرحمن القعود «الإبهام في شعر الحداثة: العوامل، والمظاهر، وآليات التأويل»؛ وكتاب يحيى الخواجة «الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة»، وكتاب الدكتور خالد سليمان «أنماط من الغموض في الشعر العربيّ الحر»، وناقش البحث مفهوم الغموض وارتباطه بالنص الحداثيّ، ثم تعرض إلى الغموض والإبهام في شعر حاوي، وحدّد ملامحه بثلاث نقاط هي: المكونات الفكرية والثقافية، والأبعاد والأدوات الفنية، وطبيعة القصيدة ومناخها عند حاوي.

ووقف البحث عند استخدام الأسطورة والرمز عند حاوي بوصفهما سببين من أسباب الإبهام، هذا ضمن المكوّنات الثقافيّة والفكريّة، وفي جانب الأبعاد والأدوات الفنية عالج البحث قضية اللغة الشعريّة، وتعرض في هذا الجانب إلى مفهوم المساحة البيضاء أو النقطية كرافدٍ يصبُّ في الإبهام، وحاول المزج بين هذا المفهوم وأفق التوقع في دراسات التلقّي ثم عرَّج البحث بشكل مقتضب إلى طبيعة النصّ الشعريّ والمناخ الذي يحكمه عند حاوي، وهذا ما يوضّحه الفصل الثاني من الدراسة، إذ إنَّ المكونات النفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة والفلسفيّة هي التي فرضت هذه الصبغة الكابوسيّة على النصّ الشعريّ عند خليل حاوي.

وأجملتُ في نهاية الفصل بعض الملاحظات التي أسعفني البحث بها في شعر حاوي ضمن محاولتي لرصد أبرز النقاط المميزة لشعره.

واتبعت الاستدلال التحليلي في معالجة الصورة الشعرية، فأوردت سياقات الاستشهاد ضمن التوطئة النظرية، وبعدها كنت أعَلِّق على السياق بحسب ما يقتضيه المعنى، وتستدعيه الفكرة، وكنت أتناول بعض النصوص ضمن منحىً تحليليّ تسعفه الذاتية في كثيرٍ من الموضوعات، وتتساوق فيه الذاتيّة مع آراء بعض الدارسين لشعر حاوي الذين يجب الإشارة إلى قلّتهم، وقلّة الدراسات التي أفردت خليل حاوي موضوعاً لها، على الرغم من أن خليلاً

يأتي في مقدمة استشهاداتهم لظواهر الشعر الحديث دون أن تكون له دراسةٌ شاملةٌ في ثنايا كتبهم وأعمالهم النقدية، حيث كانوا يأتون بنتف متفرقة للاستشهاد السطحيّ على ما يذهبون إليه من نتائج، ومن هنا كانت الصعوبة في الدراسة التي لم تشفع لها المراجع النقدية في تيسير إضاءة بعض الجوانب، وهو ما يبرّر هذا الالتفات إلى الذاتية في مواضع كثيرة في الدراسة، ولابدَّ من الإشارة إلى أنَّ الجانبَ النظريَّ الذي مهّدتُ به عند كل قضية عالجتها لم يتأتَّ إلا في السياق الذي يحاول أن يحدّد أبعاد القضية وتدرّجها ومنهجيّة الباحث في التناول.

الفصل الأول

الصورة الشعرية:
المصطلح والمفهوم

الصورة في النقد العربي القديم:

ينفتح الشعر في نظمه على فضاء يُقدَّم في لوحةٍ تُرسم أجزاؤها بكلمات تولد نوعاً من الانسجام الفنّي اللّغوي، الذي يتجسّد في أشكالٍ مختلفةٍ ومتميزةٍ ذات أبعاد جمالية قادرة على ضبط الوظيفة الشاعرية في النص، وتوسع من أفقه وتشدّ في نسجه من خلال علاقات بنيوية تخلق شبكة مترابطة من الجزئيات الفنية التي تمتاز بكمونها الثقافي وتبلورها ضمن أطرٍ شكليةٍ محدّدةٍ، إن هذا الخلق الفني ينتج وحدةً إبداعيةً ذات قيمةٍ جماليةٍ عاليةٍ، ليس ممكناً الاستغناء عنها في بناء التجربة الشعريّة، فتبدو قالباً يحمل فكرة، ووسيلة تنقل تجربة إنسانية مستمدَّة من الجوانب الواقعيّة التي يتسوَّر داخلها الشاعر، ويستلهم منها رؤاه التي تفسح أمامه مجال الإبداع والخلق، ولكن الواقع في ذاته لا يكفي لإدارة التجربة الإبداعيّة؛ بل يحتاج الشاعر إلى سمة روحيّة تُبعده عن إسار المادة، فيلجأ إلى الخيال ليرتقي في درجات الشفافية والسّموّ الخلاّق، وعندما يمزج بين هاتين القوتين: المادية والروحية، فإنه يأخذ من طرفي الصيغة التركيبية، ويتنقّل بحرّية بين قطبي اللحظة الإبداعية، الأمر الذي يوفّر له إضاءة الحواف البعيدة المنال، فيقارن بين حقائق متباعدة، ويقارب بين حقائق متناقضة أو مختلفة لأنّ الحقائق المتباعدة قد تلتقي في الواقع، فيقارن بينها، أمّا المتناقضة فيبحث لها عن دقائق غائمة، أو جزئيّات متشابهة، فيعقد بينها مقاربة من هذه الجهة، وهذه المقاربة تسمح للمتلقي أن يفوز باستمرارية التجدّد في القراءة من خلال اكتشاف مجاهل كان في غفلة عنها، ولكننا نتساءل عن الأسلوب الذي يقدّم من خلاله الشاعر هذه الشحنة المعرفية والفنية؛ لأنَّ اللغة التواصليّة المقيّدة بمعجمها اليومي عاجزة عن فكّ إسارها المشدود إلى الخطابية والمباشرة، ومن هنا فإنه يلجأ إلى محاولة التدليس على اللغة وتهريب مفرداتها إلى خارج حدودها المعجمية، فيعطيها فاعليّة المجاز، ويزوّدها بآليات التصوير الاستعاريّ، حيث إن المجاز في صورته العامة هو «اللعب بالألفاظ ومدلولاتها، ونقل الشاعر لها عن مدلولاتها الأصليّة إلى مدلولات أخرى، فيكون في هذه النقلة طفرة غير مألوفة تثير السامع أو القارئ، وتأتي إليه بالأمر الغريب غير المتوقع، أو تربط بين أشياء مختلفة في مظاهرها، ويلعب الخيال بالمجاز وضروبه وأنواعه المختلفة من لفظي أو لغوي أو استعارة أو تشبيه أو تمثيل أو كناية أو ما إلى ذلك»[1].

(1) محمد زغلول سلاّم، النقد العربي الحديث، ص: 66.

فالشعر خرقٌ للنظام المألوف للغة، وإعادة كتابتها ضمن منهجية متميّزة تحقّق مردوداً نفسياً بوتائر عالية عند المتلقي، وتترك لديه انفعالاً يشدّه إلى معاودة القراءة والتفاعل مع النص حيث لا يجد مناصاً من التفكير بالوحدة المحدثة التي يراها على خلاف ما كان يراه في واقع اللغة المباشرة، لذلك يكون التعبير بالصورة الشعرية نوعاً من الارتقاء باللغة في مدارج الخيال للاستحواذ على انفعالات المتلقّي فهناك «ضرورة داخليّة ملحّة تدفع الشاعر إلى التعبير بالصورة باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاّقة بين اللغة والفكر»[1]، والنمط الإبداعي الذي يخلقه الشاعر يمر عبر نظامٍ لغويٍّ جديد يتجاوز المقولات التقعيدية الصارمة ذات الأسس المنغلقة، ويتحول عنها إلى بناءٍ يحطّم النسق اللغويّ المعتاد، ويعيد ترتيبه وفق معادلات تفيد في البوح بأسرار الكون المعلّقة بشغافِ فؤاد الشاعر، حيث لا يجد في اللغة التقريرية إمكانية للكشف عن إحساساته ومخبوئه الشاعري، ولهذا يقول الشاعر ييتس «ليس لي لغة، فكل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز، وسان جون بيرس يتحدث عن التركيب اللغويّ لديه فيشبهه بالبرق والصاعقة، وكأنما يتفقون جميعاً على أنَّ هذه اللغة الجديدة لن تقوم لها قائمة حتى تحطّم اللغة القديمة وتكسر قواعدها المألوفة، وتحلّ التنافر والتعارض والغرابة محلّ التجانس والتناسق والنظام»[2].

وهذا الخرق اللغويّ هو تصوير للانفعال المتأجّج في نفس الشاعر، ومنح الكلمات قوة تعبيرية خلاّقة تشعّ بمعانٍ جديدة، لم تكن تمثّلها اللّغة في حالة الاستعمال اليومي، هذا إلى جانب أنّها تعبّر عن معاناة الشاعر ورؤاه، لذلك فهي تقرّر التجربة الشعرية ليس بالبُعد التأليفيّ المعقّد بالأوزان والقوافي، وإنما بالتعبير التصويري من خلال لغته المبدعة، حيث يواجه الشاعر خلق لغته الخاصة في مستوى المجازات اللغوية؛ «لأنه بفضل المجاز يستطيع أن يخلق علاقات دلالية جديدة أو لغة تتجاوز اللغة الوضعية، فيشخّص ذلك العالم اللامحدود من تجربته ومشاعره، ولا يتأتّى له ذلك من مجرّد مهارة لغويّة، بل من معاناة حقيقيّة لموضوعه، وإحساس فذّ بالأشياء المحيطة به، ..، حيث الشعر رؤيا ومعاناة وثورة ومغامرة ورفض...، فيبحث عن لغة جديدة لشعره وعن صياغة جديدة بِكرٍ توحي على الأقل لقارئه بأنه يعي

(1) جابر عصفور، الصورة النقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص: 329.
(2) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص: 480.

ويتألّم ويحدّق في الأشياء، وليس بنظّام أو جمّاع قوافٍ أو سابك أوزان»[1].

وفي سبيل هذا البناء الشعري الجديد نجد أن الشاعر يمنح اللغة أهميةً بالغةً ولكنه يتحول بها إلى الرسم والتصوير، ثم يتعمّق في معانيها ليصل بها إلى الرمز والإيحاء، فنكون أمام مستويات عالية من أنماط الصور الشعرية: «القصيدة المعاصرة ذات الرؤية الشعرية المتفردة والتي صيغت في إطار جديد تعدّ اللغة من أهم مكوّنات هذا الإطار، فلغة الشعر المعاصر لغة تصويرية، والشاعر المعاصر يُعيد إلى الكلمات قوّة معانيها التصويريّة الفطريّة في اللغة، فالكلمات في نشأتها الأولى كانت تدل على صور حسية ثم صارت مجردة من المحسّات، ... فالشعر كما قال فولتير: وضع صورة متألّقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر، ويمكن القول بأن اللغة في الشعر المعاصر لغة إشارية إيحائية تحيل المعنى المجرد إلى كائنٍ مُشاهَد، واللغة لها نفاذها في الفهم الحقيقي للشعر، حتى لو كانت وحدة اللغة حرفاً أو كلمةً أو جملة أو بيتاً أو قصيدةً، فلكل وحدة لغويةّ دورها في العمل الفني»[2].

لذلك نلاحظ أن الصور الشعرية على علاقة وشيجة مع جوانب مختلفة منها اللغة والانفعال والإحساس والخيال والإيقاع، ولدراستها لا بدّ من النظر في حركة تطورها كمفهوم نقدي، من التراث النقدي القديم، إلى النقد الحديث، فنبدأ بالكشف عن معناها اللغوي، ثم علاقتها بالخيال.

الخيال والصورة: مقارنة لغوية

للخيال دورٌ فائقٌ في إبداع الصورة الشعرية، وله قيمة فاعلة في إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار وربطها لتشكيل وحدة فنية متكاملة تدخل في رسم اللوحة الشعرية المنسجمة والمتآلفة ولا يمكن نقل الأفكار المجردة والصور الذهنية إلى المتلقي بغير صبها في ألفاظ تجسدها، فالخيال هو المصدر الأهم وليس الوحيد للصور الشعرية، ومن هنا له علاقة حاسمة في إبداعها، لذلك يقول سيسيل دي لويس: «أي تصوّر صائب للصورة الشعرية لا بد أن

(1) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ج2، ص: 996.

(2)) صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث ص:42

يقوم على نظرية محدّدة ودقيقة في الخيال»[1].

ولكن قبل أن نبحث عن العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية، لا بد أن نكشف عن العلاقة اللغوية بينهما، إلا أن هذه العلاقة تبدو غير واضحة في المعجمات العربية، أي لا تعبّر عن مفهوم المصطلح المتّفق عليه، حيث يعدّ الخيال: «قوّةَ تصوّرٍ نستطيع بواسطتها إيجاد صور ذهنية نجسّدها بالكلمات»[2].

فالخيال لا ينحصر في الانفكاك من مادّية الواقع، أو الخروج على قوانين العقل، إنما تصل فاعليته إلى الإنجاز المرتبط بالإنتاج الفكري والجمالي، ومن الواضح أنه قوة بحث عن كل جديد أو مبتكر، ثم الربط بين هذه المفردات الجديدة لخلق حالة مبدعة، وهكذا: «لا تنحصر فاعلية الخيال في إيجاد هذه الصور الذهنية فحسب، بل تمتد إلى تركيب صور جديدة وفق علاقات نموذجية يبتدعها، فيجمع بين العناصر المتنافرة والمتباعدة، ويصهرها في وحدة منسجمة، فهو يعد حسب المفهوم المعاصر قدرة خلاقة تستطيع تمثيل الأشياء على النسق والشاكلة الواقعية أو يربط بين تلك الأشياء بطريقة جديدة وحسب نظام مبتكر يكون لها أثرها الخاص في نفس المتلقي»[3].

ومن الناحية اللغوية فإن ابن منظور يذكر أن «خَيَلَ» تدل على «الظن والهيئة والظلّ والشكل والطيف»[4].

وهذه المعاني كلها لا تدل على ما تقوم به ملكة الخيال من إنجاز فني، على الرغم من أن معاني الهيئة والشكل قد توحي بنوع خافت من التصوير والتعبير، ولكنها لا تعني الصورة الشعرية أبداً.

وبذلك قد نفتقد الصلة بين الخيال والصورة على المستوى اللغوي؛ لأن المفهوم المعاصر للخيال–كما بيّنا– آنفاً هو: «القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول

---

(1)) سيسيل دي لويس، مقال: الصورة الشعرية، ترجمة جابر عصفور، مجلة المجلة، ع 35، ص: 84.

(2)) حامد حسن، الشعر: بنية وتشريحاً، ص: 54.

(3) فريد سعدون، الصورة الشعرية عند بدر شاكر السياب، ص:15

(4) لسان العرب، مادة: خيل.

الحس»[1]. وليس هي فقط ما يشرحه لسان العرب من ظلّ وطيف لصورة واقعية مرتسمة في الخيال، أما ما تطرحه مادة: «صَوَرَ» من دلالات لغوية فهي تبقى في إطار: «الشكل والهيئة والتمثيل»[2]، وهي دلالات قريبة من معاني الخيال في مستوى الصور الحسية المستمدة من الواقع الخارجي، فنلاحظ نوعاً من التقارب المعنوي، ولكن ليست هناك معانٍ تدلّ على الجانب الفنّي أو الشعريّ، غير أنهما يتفقان في دلالتهما على التوهّم: «يقال: تخيلته فتخيل لي، كما تقول تصورته فتصوّر....... وخيل إليه أنه كذا على ما لم يسمَّ فاعله من التخيل والوهم، وتوهّم الشيء تخيله وتمثله»[3]، وهنا يُضاف مرادف آخر هو التوهّم: «التخيل والتخييل بمعنى واحد، فكلاهما يدل على عملية التأليف بين الصورة وإعادة تشكيلها، ومن هنا كانا مرادفين للتوهم والتمثيل...»[4]، ويرى كولردج أن وظيفة الوهم «تقتصر على الجمع والحشد والتكديس والرصّ طبقاً لقانون تداعي المعاني»[5].

ومهما يكن فإن هناك تقارباً خفياً بين معاني الخيال والصورة، ولكنها ذات صيغة مضطربة غير واضحة في المفهوم اللغوي العربي القديم، أما بالنسبة إلى التعريف الاصطلاحي فإنه وافد إلينا من الثقافة الغربية التي تختلف في مفهومها اللغوي أيضاً عن المفهوم العربي، حيث نجد أن كلمتي صورة وخيال تشتقان من جذرٍ لغوي واحد هو «image» فكلمة «Imagination» المستخدمة في الفرنسية والإنكليزية مشتقة من الجذر اللاتيني «Imaginatio»؛ ويعني ملكة الخيال أو التخيل، وتعني هذه الكلمة نتاجاً شعرياً إبداعياً لملكة الخيال، وتقابل كلمة «Phantasia» اليونانية التي «اشتقت منها الكلمة الإنكليزية «Fancy» التي تعني التوهم أو صورة ذهنية من مبتكرات الخيال دون أن يكون لها مقابل واقعي وبالنظر إلى اشتقاقات كلمة «Imagination» سنجد منها «Imagery» التخيّل والتصّور، و«Imaginal» خيالي وتخيلي و«Imaginary» تخيلي و«Imaginative» خيالي أو بارع في التصوير المجازي،

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 13.

(2) لسان العرب، مادة: صور.

(3) لسان العرب، مادة: خيَلَ، وَهمَ، صَورَ.

(4) إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص: 167.

(5) محمد عبد الهادي محمود، مجلة الثقافة ع 18، نظرية الخيال الشعري عند العقاد، ص:79.

والفعل «Imagine» أي يتخيل أو يتصور»[1]. فيبدو واضحاً الترادف في اللغات الأوربية بين التصور والتخيل وارتباطهما بعملية الخلق الفني والتصوير، وهو ما يدل على قربهما من مفهوم المصطلح المعاصر. أما فيما يخص النقد العربي القديم فإن محاولة تحديد مفهوم متكامل للصورة يحتاج إلى معرفة دقيقة لفهمهم لمعنى الخيال وتشعّباته، وهو ما يجعلنا نبحث عن أفكارهم المتناثرة في مؤلفاتهم الفكرية والفلسفية والنقدية وجمعها لإدراك تصورهم لهذه المادة.

الخيال في النقد العربي القديم:

أظهرت الدراسات النقدية أنّ العمل الأدبي لا يتوقف عند الصياغة اللفظية، ولا يعتمد على التفكير المنطقي وحده، وإنما ينبع من مصدر آخر أيضاً يمدّه بطاقة إيحائية ترسم له مشاهد خلابة تبهر العقل وتمتّع النفس وتهيئ له سبل الاستمتاع والالتذاذ، وتروض له القوانين الكونية الجامحة التي تُعجِزُ الإنسان في التغلب عليها وإخضاعها لرغباته، حيث لا يكتفي الإنسان بما يقدِّمه له العقل ولا يرضى بالممكن الواقعي فقط، وإنما يتوق إلى تحقيق الرغبات الدفينة في أعماق النفس، ومن هذا المنطلق نجد الفلسفة العربية القديمة تنظر في الحواس، وتربط بين الخيال وما يؤدي إليه الواقع من صور حسّية عبر الحواس الخارجية، ولهذا نجد الخيال قوة تجسيم أو تجسيد حسي، وهو الأمر الذي جعلهم يركزون على ناحيتي الإدراك والنزوع إلى التأثير في المتلقي أكثر من تركيزهم على الناحية العاطفية الوجدانية، فجنحوا إلى دراسة التخييل، وابتعدوا عن البحث في ماهية الخيال وقدرته في إنتاج الصورة الشعرية، ولكن ذلك لا يعني أن تكون دراستهم غير مجدية، بل لها الدور المهم في بناء النظرية النقدية فيما بعد؛ لأنهم أسهموا في تصنيف وتفريع قوى النفس والملكات العقلية والخيالية، ورغم جنوحهم إلى النواحي الحسية، إلاّ أنهم التفتوا إلى القوى الباطنة أيضاً، وذلك لأنّ مخيلة الشاعر لا تنتج صوراً مستمدة من الواقع دون غيرها فحسب، بل في استطاعتها أن تركّب صوراً من جزئيات الصور الحسية المأخوذة من الواقع، وتصنع منها صوراً غرائبية عجائبية غير موجودة بالفعل، فهي من نتاج المخيلة، وهكذا: «قد نعلم أنه في طبيعتنا أن نركب

(1) WEBSTER`S-Ninthnew 'collegiate dictionary-Massachistts

المحسوسات بعضها إلى بعض، وأن نفصل بعضها عن بعض، لا على الصورة التي وجدناها عليها من خارج، ولا مع تصديق بوجود شيء منها أو لا وجوده، فيجب أن تكون فينا قوة نفعل ذلك بها..»[1].

ومن الواضح أن المادة الأولية للخيال هي الواقع، ولكن الخيال لا يكتفي بالواقع، وإلا ضاق مجال عمله، وظهرت محدودية إبداعه، لذلك يتجاوز الواقع ومحسوساته، حتى قوانينه الطبيعية، وينتقل إلى عوالم أخرى ليس لها ضوابط معينة أو قوانين صارمة، بل تخضع لأهواء النفس ورغباتها، وما يشعر الإنسان بحاجته إليه فلا يلبي له حاجاته إلا الخيال، «فإن كانت مادة الخيال واقعية أي من المحسوس فإن الخيال بطبيعته لا يقف عند الحدود الواقعية هذه، فلا يقتنع بعلاقاتها، وإنما يضيف لها علاقات جديدة ومن هنا تأتي ذاتية الخيال والفرق في قوته بين شاعر وآخر..»[2].

ومن هنا كلما استطاعت المتخيّلة أن تنفكَّ من إسار الحس وجدت لها منفذاً على آفاق رحبة من التصوير، لأنها حينئذ ترسم صوراً غير مألوفة تستدعيها الأهواء والرغبات فتجمع بين المتناقضات، وتوحّد بين المختلفات، و«تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعداً وتلغي حدود الزمان وأطر المكان وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب..»[3].

ومن الملاحظ أن المتخيلة تتأرجح بين قوتين هما الخيال في بعده عن الحس؛ والعقل في ضبطه لقوة الخيال من الانفلات والفوضى، فقد وضع الفلاسفة المسلمون المتخيلة» في مكانةٍ متوسطة بين الخيال والعقل فهي تباين الحسّ من جهة، وتباين العقل من جهة أخرى»[4].

ويبدو أن الفلاسفة المسلمين قد درسوا قوى النفس وفق آليات الإدراك الخارجي، ثم تأثر الجسد بذلك، وردة فعله العضلية تجاهها، ثم انتقال ذلك الإدراك إلى قوى نفسية غائرة في الأعماق، ويمكن فهم ذلك من قول ابن سينا: «يجب أن نعرف أن كل حركة إرادية فلها مبدأ

(1) ابن سينا، كتاب الشفاء، تحقيق جورج قنواتي وسعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص: 147.
(2) عبد الحميد يونس، الأصول الفنية للأدب، ص: 99.
(3) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 38.
(4) ألفت كمال الروبي، ص: 20.

قريب ومبدأ بعيد ومبدأ أبعد، فالمبدأ القريب هو القوة المحركة التي في عضلة العضو، والمبدأ الذي يليه هو الإجماع من القوة الشوقية، والأبعد من ذلك هو التخيّل أو التفكّر، فإذا ارتسم في التخيل أو في الفكر المنطقي صورة ما فتحركت القوة الشوقية إلى الإجماع خدمتها القوة المحركة التي في الأعضاء، فربما كانت الصورة المرتسمة في التخيل أو في الفكر هي نفس الغاية التي تنتهي إليها الحركة، وربما كانت شيئاً غير ذلك، إلا أنه لا يتوصل إليه إلا بالحركة إلى ما تنتهي إليه الحركة أو تدوم عليه الحركة»[1].

وفي تفصيل ذلك نجد أن الفلاسفة المسلمين، ومنهم الفارابي وابن سينا، يفترضون وجود قوتين للنفس: قوة محركة؛ وأخرى مدركة، وإذا كانت القوة المحركة ترتبط بالجسد والقوة المحركة فيه فإن القوة المدركة تنفتح على أفق خارجي تتواصل فيه مع الواقع والبيئة المحيطة، وذلك عبر نوافذ هي صلة الوصل بين الإنسان والواقع، وهي الحواس الخمس الخارجية التي تدرك الماديات نتيجة تأثرها المباشر بها، وتقابلها حواس باطنة تختلف عنها في الكيفية ونوعية الوظيفة، فهي قوى داخلية لا تتأثّر بالمحسوسات بشكل مباشر، وكذلك لا تكون في حاجة إلى وجودها كي تؤدي وظائفها، لأنها تستمدّ صورها من الانطباع الذي تخلفه الحواس الخارجية، وأولى هذه الحواس هو الحس المشترك، وهذه التسمية تعبر عن وظيفة هذه الحاسة، فهي في موقع وسط بين الحواس الخارجية والحواس الباطنة، فتكون وظيفتها استقبال الصور الواقعية من الحواس الخارجية، ثم ترسلها إلى القوة التي تليها وهي المصوّرة، التي ترسلها بدورها إلى القوة الثالثة، والأهم وهي المتخيّلة التي تقوم باستعادة الصورة المختزنة في الخيال وتعمل عليها تغييراً وتبديلاً حتى تبتكر صوراً جديدة أو تبدع صوراً غير مألوفة بالنسبة إلى الحس، وبعدئذ تسلمها إلى القوة الرابعة وهي الوهم التي تستخرج المعاني الجزئية الناتجة عن هذا التأليف، وأخيراً تأتي القوة الحافظة أو الذاكرة لتخزّن كلّ هذه الصور[2].

والأمر الذي يبدو جلياً هنا، هو عمل المتخيلة التي تقوم بالتأليف والابتكار، وذلك لأنها تتوسّط بين طرفين متباعدين وتصل بينهما «مما يجعل عملها متّصفاً بصفتين، تبدو كل منهما

(1) ابن سينا، الإلهيات،، ص: 258.

(2) للاستزادة: يراجع ابن سينا، القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء ص: 227—250، وابن سينا: عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي ص: 38—40.

بمثابة النقيض للأخرى، وهما: الحسية والتجريد؛ أما الحسية فإنها صفة تنبع من المادة التي تمارس فيها المخيلة أو المتخيلة فاعليتها، وهي صور المحسوسات المودعة في خزانة الحسّ المشترك؛ وأمّا التجريد فإنه يأتي من تباعد المتخيلة عن الحسّ الظاهر وقربها من العقل الذي يعتمد في نشاطه على التجريد كل الاعتماد، وإذا كان الحس الظاهر يدرك صور الأشياء محمولة في مادة، فإن التخيل يدرك صور الأشياء مجردة عن المادة..»[1].

فهناك مزج بين الواقع والخيال، أو بين الحسية والتجريد، لأنه مهما يكن من أمر المتخيلة في التجريد، فإنها تستمد صورها بداية من الحس، لذلك فإن التجريد هنا لا يرقى إلى التجريد العقلي البحت، ولكن المتخيلة هنا تفيد في القول الشعري الذي لا ينضوي تحت قوانين العقل دائماً، بل له مجراه الخاص وقوانينه المتميزة، فتأخذ المتخيلة فاعليتها نتيجة الخصوصية المتميزة للقول الشعري في مجال التجربة الإبداعية ومدى تأثيرها في المتلقي وتفاعله معها، ووفق هذه النظرية كان «اهتمام الفارابي ينصب على فاعلية القوة المتخيلة، وقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة، وإعادة تشكيلها للمدركات على نحو مبتكر، والشاعر يدرك الموضوع الخارجي بحواسه الظاهرة ويجد لها انعكاساً في مخيلته، ولكنّه حين يحاول التعبير عن فكرته يراها مبعثرةً وغامضةً تستعصي على التمثيل في مرآة ذهنه، فيتلهف للقبض عليها ضمن صورة كلّية بعد أن يحاول جمع شتاتها، ثم يبدأ في نقلها إلى الواقع مرّة أخرى، ولكن في صورة جديدة فيُعيد إنتاجها على نحوٍ تتموضع في صورة فنية تكون خلقاً لأنماط واقعية ونماذج موضوعية في هيئات مدهشة مختلفة ومتنوعة»[2].

ورغم ذلك بقيت المتخيلة ذات دور محدود في دراساتهم الفلسفية؛ لأنهم ركَّزوا جهودهم على التخييل الشعري الذي يرتبط بالانفعالات المختلجة في نفس المتلقي من جرَّاء تأثرها بالعمل الشعري مثلاً، فينتقل اهتمام الفلاسفة من دراسة الحالة الإبداعية عند الشاعر حين يشكّل صوره ويبني تجربته الشعرية، إلى الأثر الذي يخلفه هذا الإبداع عند المتلقي، فتتوجه الأنظار إلى الخارج أو الوسط الذي سيخصب فيه هذا العمل الإبداعي، وحينئذٍ يقدّر مدى جودته قياساً إلى التأثير الذي يتركه في المتلقي، فتتحوّل العملية الإبداعية إلى فاعلية

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 34.

(2) فريد سعدون، الصورة الشعرية عند السياب، ص: 23.

سيكولوجية منفصلة عن الشاعر ومركَّزة على انفعال المتلقي، ولذلك يقول ابن سينا عن التخييل الشعري: إنّه «انفعال من تعجّبٍ أو تعظيمٍ أو تهوينٍ أو تصغيرٍ أو غمٍّ أو نشاطٍ»[1].

وبحسب هذا الرأي يكون التخييل هو القوةَ التي تشحن النفس وتدير قدراتها واستجاباتها للمؤثرات الخارجية، حيث الانفعال من هذه المؤثرات يؤدي إلى ردة فعل حركية تستوعب الأثر وتستجيب له، فيكون التخييل هو «المحرك الأساسيّ للسلوك الإنساني في الاتجاه الذي يقتضيه ذلك الدور الذي يفترض للشعر أن يؤديه في المجتمع الإنساني الفاضل»[2].

ويمكن التأكيد على هذه الناحية من خلال ما كان يفعله الشعر من إثارة الهمم، وتأجيج النخوة وإشعال الغيرة، أو الإدرار والتكسّب، أي كانت الأقوال الشعرية هي الأداة المحركة للنفس الإنسانية لاتخاذ مواقف حاسمة، كالجرأة في الحرب والقتال؛ والعطاء والبذل عند المدح؛ أو الغضب والهياج عند الذمّ والهجاء، وهذه الاستجابات الحركية هي دلالة واضحة على التبدّلات السلوكيّة التي يتّخذها الإنسان عند تأثره بالأقوال الشعرية، وهو ما يناسب قول ابن سينا من أن التخييل انفعال بسبب ما يقع في النفس من تعجّب أو تعظيم أو غير ذلك من المؤثرات. ولكن النفس لا تستجيب لهذه المؤثرات بالسوية نفسها، وإنما يتفاوت ذلك استناداً إلى غرائبية المؤثر أو جدته وخروجه عن المألوف، لأن الطبيعي المألوف تعتاده النفس ويصبح من الأمور اليومية التي لا يلتفت إليها وهي تشبه الأقاويل الشعرية أو الصور الشعرية المستهلكة المكرورة التي تأنفها النفس ولا تطرب أو تحزن لسماعها فتفقد تأثيرها المعهود السابق، ولذلك يلجأ الشاعر إلى الحداثة والابتكار أو الابتداع، لأن «من عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده في زيّ غير الزّيّ الذي تعهده به، والتخيل يأتي النفس من هذا الطريق فيعرض عليها المعاني في لبس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف»[3].

والابتكار لا يتأتّى إلا من تدقيق النظر، والنفاذ إلى جوهر الأشياء، والتقاط الجزئيات المشتركة بين المتناقضات أو الأطراف المتباعدة، في محاولة للتقريب بينها أو خلق صور تشبيهية أو استعارية بناء على أطراف لا تلتقي في العادة، وبث نوع من الانسجام بينها حتى

(1) أرسطو،فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص: 69.

(2) ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 63.

(3) جابر عصفور، عالم الفكر، الكويت، 1984، مج:15، ع 2، مقال: الخيال الشعري، مجلد 15، عدد 2 ص: 50.

تبدو متآلفة متناغمة مما يفضي إلى دهشة النفس وانفعالها بهذه الصورة التي لا تراها في الواقع إلا متناقضة مضطربة وقلقة لا تستقرّ على حال، ولكنها تتلقاها في صياغتها الفنية منسجمةً في وحدة متكاملة تلمّ أطرافها وتجمع بين شتاتها، حتى تظهر في ودٍّ والتحام، لكن ليس ببساطة أو سهولة ممقوتة أو غير مقنعة؛ لأن «القول الشعري ليس بمحاكاة ساذجة للواقع، بل هو إعادة تشكيل تخيلي له، وهذا التشكيل عبارة عن بنية جديدة ذات خصائص متميزة تنتج من تفاعل الشاعر مع مادة موضوعه، حيث يجمع خياله بين الإدراك والتصوّر فيكون بذلك قادراً على خلق علاقات جديدة بين المدركات الجزئية، ويصوغها في وحدات تنسجم فيها المتنافرات، وتتضافر فتترك تأثيراً أقوى في النفس فيما لو كانت على طبيعتها الخاصة، وهنا تكمن المفارقة القائمة على التوتر بين ما هو طبيعي وشائع ومعروف، وبين محاكاة هذا الشائع بقول شعري مخيل، لا يقدم الواقع في حرفيته؛ بل بتعبير يفضي إلى الدهشة والتعجب، حيث إنَّ القول الشعري يحمل شيئاً من الغموض، ويوحي بالحقيقة، ولا يصرح بها، لذلك فإنه يضفي على الموضوع رونقاً وسحراً جمالياً»[1].

إذاً الأمر يتعلق بتنظيم جديد للأنماط الطبيعية وفق الأفكار الذهنية غير المحدودة، أو هو إعادة تركيب للمادة الحسّية بحسب معطيات خيالية تبدع عالماً خاصاً له مستوى أعلى من القاعدة المادية التي يقوم عليها، ثم يتحرّر عنها وينشئ كوناً جديداً يعبّر عن إبداعه الذاتي الرفيع وهذا يعني أن التخييل الشعري هو خلق جديد لمادة حسية سابقة عليه؛ لأن «المدركات الحسية ترتسم صورها في العقل وتسجل كما تسجل آلة التصوير الشمسي صورها ثم تحفظ إلى أن يحتاج إليها الإنسان فيعيدها إلى ساحة الشعور... وهذه المجموعة من الصور العقلية هي الذخيرة النفسية التي يستخدمها الإنسان في تفكيره... وبدونها لا يقوى على الحكم أو التعليل أو الاستنباط وإنّ استعادة هذه الصور إذا كانت من غير تغيير أو تبديل فهذا النوع هو الخيال الحضوري أو الذاكرة. وإذا كانت مقرونة بالتغيير والتبديل بحيث تنشأ عن ذلك صور جديدة فهذا هو الخيال الاختراعي..»[2].

فالحسّ هو مصدر الصور الأولية، ولكن بعد أن يعمل فيها الخيال تنظيماً وتنسيقاً وابتكاراً

(1) فريد سعدون، الصورة الشعرية عند السياب، ص:23.

(2) عبد الحميد يونس، الأصول الفنية للأدب، ص: 91.

تتحول إلى صور يحصل فيما بينها انسجام، وتتضافر بحيث تخلق إطاراً عاماً يجمعها ويضم شتاتها فتتموضع في بناء شعريّ له أدواته المعنوية والتصويرية والإيحائية فضلاً عن رواد العاطفة والقيم الشعورية وهذا التنسيق في القول الشعري يهبه رونقاً وبهاءً فيشحن بقوة التأثير المتمكنة في النفس، لأن «المخيلات هي قضايا تقال قولاً وتؤثر في النفس تأثيراً عجيباً من قبض وبسط وربما زاد على تأثير التصديق»[1].

وهنا تظهر قضية الصدق والكذب في الأقاويل الشعرية، فالأقاويل الصادقة هي المطابقة لحرفية الواقع، أما الكاذبة فهي تقابل الصور المستحدثة التي لا نجد لها مثيلاً في الواقع فتكون على غير سوية الصادقة المعهودة والمألوفة أو المستهلكة التي لا نجد لها انفعالاً في النفس بسبب اعتيادها عليها ولكنها حينما تلمح جديداً تستأنس إليه وتستلذ بصورته فيكون انفعالها أقوى وأكثر استدراراً للوجدان، لذلك يكون: «الناس للتخييل أطوع منهم للتصديق.. ولأجله ما يفيد الأشعار في الحروب وعند الاستماحة والاستعطاف وغيرها... والتخييل إما ما يقتضيه اللفظ فقط بجزالته وهو لجودة هيئته، وإما ما يقتضيه المعنى فقط وهو لقوة صدقه أو شهرته وإما ما يقتضيه أمر آخر وهو حسن المحاكاة فإن سبب تحريك النفس فيه هو الهيئة الخارجة عن التصديق والمحاكاة الحسنة قد تكون بمجرد المطابقة، وقد تكون بتحسين الشيء وقد تكون بتقبيحه..»[2].

ورغم أن مفهوم المحاكاة هنا قد لا يطابق مفهوم المحاكاة الأرسطية، إلا أننا نقع على أقوال أخرى للفلاسفة المسلمين توحي بأن التخييل هو التشبيه، ويمكن أن نستنتج من هذا القول إيماءة إلى الصورة الشعرية أو على الأقل ربطاً بين دراستهم للخيال والصورة الشعرية، وعلى هذا الإيحاء نظنّ أن الجذور الأولى لدراسة مفهوم الصورة الشعرية قد توافرت في الأبحاث النقدية والفلسفية القديمة عند العرب، حيث يقول ابن رشد: «وأصناف التخييل والتصنيف والتشبيه ثلاثة..»[3]. وواضح من حرف العطف دلالة الجمع بين التخييل والتشبيه على سبيل المساواة، ثم يتابع فيقول: «وينبغي أن تعلم أنّ في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها

---

(1) ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، ج1، ص: 412.

(2) ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، ج1، ص: 412.

(3) أرسطو، فن الشعر، ص: 26.

أهل زمانِنا استعارة وكناية»[1]، ومن المعلوم أنّ الاستعارة والكناية والتشبيه هي آليات إنتاج الصورة الشعرية وتنويعاتها، وليس ببعيد من ذلك نرى الفارابي يستخدم مفردة (التخييل) بمعنى التصوير أو التمثيل أو المحاكاة، فيقول «إن ما يلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء هو تخييل ذلك الشيء إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر..»[2] وكذلك يوازي ابن سينا بين التخييل والتشبيه والمحاكاة في معرض حديثه عن المقدمات الشعرية التي يظنها مخيلة؛ لأنه «من شأنها أن توقع تخييلات مثل محاكاة الشجاع بالأسد..»[3].

من خلال هذا العرض المختصر لمفهوم الخيال عند الفلاسفة المسلمين نلاحظ أن دراساتهم اتّجهت في منحى البحث عن قدرة الأقاويل الشعرية في التأثير في نفس المتلقي، ولكن ذلك ارتبط من جوانب عدة بمفهوم التصوير، حين خرجت آراؤهم إلى إعادة تشكيل الصور الحسية المختزنة في الخيال ومحاولة صياغتها؛ لتكون ذات أبعاد فنية عجائبية تمتع النفس، أو تخضعها لما تبثه من إشعاعات جمالية تحمل في جوهرها أوامر تفضي إلى استجابات سلوكية، وهذا التشكيل الجديد يعني صياغة لغوية مبتكرة لوحدات تعتمد التشبيه أو الاستعارة أو غيرها من الآليات الفنية لإنتاج الصور الشعرية، ولكن المصطلح كان غائباً ولم يظهر لديهم، لذلك كان علينا أن نتابع البحث في مفهومه بين أبحاث النقاد القدماء، في محاولة لرسم ملامحه وأبعاده واستنتاج تعريف جامع شامل له.

لقد نظر النقاد العرب القدامى إلى الخيال نظرة ريبة وحذر لما ظنوا فيه من قوة تقابل اختلاق الكذب والتلفيق، وقد وصف ابن سينا التخيل بأنه «باهت مهذار يلفّق الباطل تلفيقاً ويختلق الزور اختلاقاً»[4].

ولكن من الضروري التمييز بين الأقاويل الشعرية المحبرة والمزوقة التي فيها مبالغة على سبيل الإتقان الشعري، وبين الأقاويل الخطابية الكاذبة ذات المضمون الأخلاقي؛ فالتخييل يزيد القول رونقاً ورواءً، ويضفي عليه اللّطافة والشفافية، فينتج بذلك صوراً عديدة ذات

---

(1) أرسطو، فن الشعر، ص: 27.

(2) ألفت الروبي، نظرية الشعر، ص: 119.

(3) أرسطو، فن الشعر، ص: 189.

(4) ابن سينا، رسالة حي ابن يقظان ص: 4.

مفاتن ومذاهب شتى في الجمال والحسن: «وهو مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر تقرياً فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والخدمة حتى أعطي شبهاً من الحق وغشي رونقاً من الصدق باحتجاج يخيل وقياس يصنع فيه ويعمل..»[1].

فالجرجاني يعتقد أنّ الصور المستمدّة من الخيال هي الأفضل، على خلاف المعطيات الواقعية التي تبدو في حرفيتها جامدة غير مؤثّرة، ومن هنا فإنه يقسم المعاني إلى قسمين: معانٍ عقلية، ومعانٍ تخييلية، ويبني المقارنة بينهما على أساس الصدق والكذب، فالمعاني التخييلية تنتج قولاً «لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي»[2]. ولكن من جهة إيمانه وعقيدته الإسلامية التي كانت تفرض عليه أخلاقيات سامية كان يميل إلى المعاني العقلية الصادقة؛ لأننا – بحسب رأيه– نرى الأكثر منها «منتزعاً من أحاديث النبي ﷺ، وكلام الصحابة رضي الله عنهم، ومنقولاً من آثار السلف الذين شأنهم الصدق وقصدهم الحق»[3].

إلا أن ذلك لا يمنعه من توضيح موقفه حين يميز بين القول الخطابي الذي يقرّر حقيقة معينة، وبين القول الشعري الذي يستدعي تأثيراً ويتوخى انفعالاً؛ لأن هذا القول الذي يتأتّى نتيجة المشابهة أو التمثيل والمحاكاة يهدف إلى إيقاع إثارة تخييلية عند المتلقي، وهذا الهدف لا يتحقّق إلا بابتداع الصور ذات الملامح الخارقة البعيدة عن الصدق الواقعي، ومن هنا يقول الجرجاني في علّة تأثيرها الجمالي: «وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام ما بين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين..»[4].

إن هذه القدرة تمنح الخيال ضرباً من التشكيل الفني الذي يرفعه إلى درجة عالية من دوره في الإبداع الشعري، ويبدو أن رأي الجرجاني قريب جداً مما ذهب إليه النقد الحديث، حيث يقول محمد زغلول سلام: «يعمل الخيال على الربط بين الصور المختلفة، وبراعة الشاعر أو

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 231.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 267.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 263.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 118.

الأديب تكمن في قدرته على الربط بين الأشياء المتباينة، وإيجاد الصلة بين ما لا يظن وجود الصلة بينه من مظاهر الطبيعة، وينقل المشاعر التي يريد التعبير عنها من مجرد معانٍ هائمة في نفسه إلى أشياء محسوسة مدركة»[1]. ولهذا فإن الخيال ينقل الخبرات الذهنية المجردة ضمن تشكيلاتٍ لغوية تجسّد الأفكار والمعاني، أي تعرضها في صور حسية؛ فيقول ابن الزملكاني: «التخييل هو تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهّم أنه ذو صورة تشاهد»[2]. فيبدو جلياً ارتباط التخييل بالتصوير، وهو ما يذهب إليه حازم القرطاجنّي؛ إذ يرى أن المادة الأولية أو الصور الطبيعية تبقى ماثلة في الأذهان شاخصة أمام الأبصار فترة طويلة، فتعتاد عليها النفس، وتأبى التفاعل معها بصورة مستمرة، فتفقد هذه الصور الحسية القائمة في الواقع رونقها، وبالتالي تأثيرها، وحينما تصبح كذلك تأنفها النفس، ولأنّ هذه المادة هي المادة الخام بالنسبة إلى الشاعر فلا بد أنه سيجري عليها تعديلات وتغييرات حتى يعيد إليها قوة إيحائها وتأثيرها، ومن هنا لا بد من تكريرها في المخيلة، وإعادة جبلها وصياغتها، فتخرج الأقوال الشعرية بنمط جديد من التشكيل لذلك فالشعر «لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل»[3].

وإذا كان النقاد القدامى قد تناولوا الخيال بالبحث والتنقيب في دراساتهم؛ فإنه يكون أكثر أهمية للمتصوّفة الذين يتّخذونه مطيةً للولوج إلى العوالم الغيبيّة، والارتقاء في درجات الماورائيات، والاستناد عليه في تصوير العالم السماوي والروحي، والتحليق به في مستويات إلهية لا يمكن النفاذ إليها إلا بواسطة، لأنّ القدرات العقلية والبرهان المنطقي عاجز عن تشخيص الغيبيات أو التبصّر بأحوالها. وهؤلاء الناس تكون لديهم قوة المتخيلة عظيمة سامية، يتوصلون بها إلى تصوّراتٍ قد تستحيل على غيرهم، يقول الفارابي: «فإذا اتفق أن كانت التي حاكت بها القوة المتخيلة تلك الأشياء محسوسات في نهاية الجمال والكمال قال الذي يرى ذلك: إن لله عظمة جليلة مجيبة، ورأى أشياء عجيبة لا يمكن وجود شيء منها في سائر الموجودات ضرورة، فلا يمتنع أن يكون الإنسان إذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال فيقبل في يقظة من العقل الفعّال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة أو محاكياتها من المحسوسات، ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة، وسائر الموجودات الشريفة، ويراها فيكون له بما قبله من

(1) محمد زغلول سلام، النقد العربي الحديث ص: 12.

(2) ابن الزملكاني، التبيان في علم البيان، ص: 178.

(3) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء ص: 83.

المعقولات نبوته بالأشياء الإلهية، فهذا هو أكمل المراتب التي تنتهي إليها القوة المتخيلة»[1].

فعندما تصل هذه القوة إلى مرتبة عالية من الإدراك الخيالي تصبح سبيلاً إلى الاتحاد بالذات الإلهية، أو تلقي المعرفة عنها، وهي بذلك تكون الملهمة للحقائق الغيبية المتعالية عن الإدراك بالمنطق والقوى العقلية، لذلك يرى ابن عربي أن الخيال لا يختلف عن العقل في درجة صحة مدركاته؛ فيقول: «إن هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنه خيال فاسد لا يدركون حقيقته؛ ذلك أن الخيال إذا أدرك شيئاً فإنما يدركه بنوره، والنور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء، وإذا كان هناك خطأ فلا بد أن يكون لسببٍ آخر، إذ الخطأ وليد الحكم، والخيال لا يصدر حكماً؛ بل هو يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء، إذاً يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم، وهي العقل، وإذا كان الحكم لغير الخيال فلأيِّ داعٍ ننسب الخطأ أو الفساد إليه؟ إنه من الأولى أن يقال: أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيالُ عنه، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال وهو بريء منه»[2].

وبهذه النظرة فإن المتصوِّفة يقفون على طرف النقيض مع الفلاسفة الذين يمنحون المعرفة الحقيقية للعقل الذي لا يخطئ في الفصل بين الأحكام والقضايا، ويترفع الخيال فوق العقل؛ لأن الخيال لا ينسب إليه الحكم على الأشياء، بل هذا الأمر منوط بالعقل، ولذلك فإنه في منأى عن الخطأ والفساد، ومن هنا كان الأنبياء يلحوّن على الناس أن يعبدوا الله كأنهم يرونه، والرؤية الإلهية لا تحصل بالبصر الرؤيوي، وإنما بالبصيرة والحدس والخيال، وكون الإلهيات هي عين الحقيقة؛ فإن الخيال يصبح القوة الوحيدة التي تدرك الحقائق المترفعة عن المحسوسات المادية، فكان المتصوف يعرج بخياله إلى السماوات، فيرى فيها ما لا يدرك بالبصر العيني، ولكن الرسول ﷺ كان له فضل الإدراك الحسي حينما عرج به الله تعالى إلى السماوات العلا؛ فكان ما رآه حقاً وليس خيالاً، «وأما الأولياء فلهم إسراءات روحانية برزخية يشاهدون فيها معاني متجسّدة في صور محسوسة للخيال... ولهم الإسراء في الأرض وفي الهواء، غير أنهم ليست لهم قَدم محسوسة في السماء، وبهذا زاد على الجماعة رسول الله ﷺ إسراء الجسم واختراق الأفلاك حساً، وقطع مسافات حقيقية محسوسة، وذلك كله لورثته

(1) الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق إبراهيم جزيني ص: 93.
(2) محمود قاسم، الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي ص: 8–9.

معنى لا حساً»[1].

ومحاولة الانفلات من إسار المادة والتسامي عليها بالخيال الذي يحلق عالياً في السماوات والعوالم الروحانية تقرب بين تفكير المتصوفة والرومانسيين، «فكلا الفريقين يرفض التفسير الميكانيكي للعالم على أساس أنه يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للإنسان، وكلا الفريقين يرى أن إثبات العالم والوصول إلى إدراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل أو المنطق»[2].

فالخيال بقدرته الفذّة التي تجعله يتسرّب خارج حدود المنطق والزمان والمكان وأبعاد التاريخ يشكل مصدراً حيوياً لكثير من الصور المشرقة، «وهو حين تمتلئ به نفس الشاعر فإنه يرتقي بها إلى المثالية والسمو، ويخلق له صوراً تتحقق فيها الآمال، وتخرج مكانها حقائق فيرجع بنفس الشاعر إلى جذور الوجود وينبوع الحياة الأول؛ لأنه يعيش خارج قيود الزمان والمكان، ويكون في حالة انتشاء، ويملأ جنبات النفس إضاءةً حين يجد الشاعر نفسه يحيا لحظات سامية مفعمة بالإلهام الشاعري تتفجر في نفسه نواة الحياة جامحةً متدفقة بجوهر الرغبة في الخلود وتجاوز حدود العالم الدنيوي»[3].

ومن خلال هذا العرض يتبين لنا أن الشعر يختلف عن المنطق في بعده عن ثنائية الصدق والكذب، وعدم اعتماده على القضايا البرهانية التي تخص العقل؛ لأن الشعر هو «كلام مخيل... والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس»[4].

وهذا القول يفترض أولاً الحالة الوجدانية الذاتية التي تخصّ الشاعر؛ لأن الشعر يتأتّى عن المخيلة التي تشكّل الصور، وثانياً، فإن الشعر يتوجه إلى المتلقي؛ لأن النفس تذعن للكلام المخيل، وحينئذ يرتبط بقضية التأثير التي تحتاج إلى جملة من الأمور، كالتعجب والدهشة والغرابة، حتى تستطيع أن تحقق هدفها، ولكنَّ القضية برمتها على علاقة وثيقة بالحسّ بحسب المفهوم الفلسفي والنقدي القديم؛ لأن الحسّ هو المادة الأولية التي تأخذ منها المخيلة

(1) محمود قاسم، الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي ص: 114.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 50.

(3) محمد علي الكردي، عالم الفكر، الكويت، مج 11، عدد 2، مقال: نظرية الخيال عند غاستون باشلار ص: 204.

(4) ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب أرسطو فن الشعر ص: 161.

صورها.

وبهذا نكون قد وضحنا بشكل جزئي مفهوم الفلاسفة عن الخيال، ليكون مدخلاً إلى دراسته عند النقاد القدامى، كي تتوضح لنا ملامح الصورة الشعرية عندهم.

في البحث عن مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي القديم نصطدم بالخوف والوجل، أو الاحترام والحذر الذي كان يبثه الدّين أو تفرضه العقيدة، مما جعل الناقد ينأى عن الشبهات، أو الوقوع في الإثم إن هو حاول أن يتحدّث عن الأقاويل الكاذبة مما تفضي إليه المخيلة، لذلك كان همهم ينصبُّ على الجانب المنطقي العقلي الذي تأتي منه المعرفة، «وهي غاية الفلسفة، وليست غاية الشعر، ووسيلتها الأقاويل البرهانية التي هي أشد أقسام المنطق شرفاً وأحقها بالرياسة، وليست الأقاويل الشعرية..»[1].

ولذلك كانت محاولات الخروج عن المعتاد والأخذ عن الفلسفة اليونانية شيئاً غير مرغوب دائماً، فكان تأثير الفلسفة على آرائهم النقدية دون حجمها المطلوب، رغم وجود هذه التأثيرات بأشكال قريبة، ولاسيما بعد ترجمة كتاب أرسطو فن الشعر. ولكن دراسة الصورة الشعرية لم تكن واضحة المعالم أو ذات أبعاد محدّدة؛ بل جاءت ضمن دراساتهم لقضية الخيال والمحاكاة، أو الدراسة البلاغية للفنون الشعرية. إلا أن كلمة (تصوير) تأتي ملفوظة عند الجاحظ (ت255هـ) في قوله حين أنكر على أبي عمرو الشيباني احتفاله بالمعنى: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفها البدويّ والعجميّ والقرويّ والمدنيّ..، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير...»[2].

والجاحظ يتناول هذه الفكرة في معرض حديثه عن قضية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد فترة طويلة، وانقسموا حيالها فرقاً وشيعاً؛ فمنهم من ناصر اللفظ ومنهم من شايع المعنى، وإذا أمعنّا النظر في قول الجاحظ وجدناه يتحدث عن الناحية الشكلية، حيث يرفع من شأن الصياغة والتشكيل اللغوي، ويؤكد على الهيئة الخارجية أكثر من المضمون، ولكنه لا ينسى الناحية الوجدانية أو العاطفية: «كثرة الماء»، غير أن سائر الأدوات الأخرى هي الوزن وتخير

(1) الفارابي، إحصاء العلوم، ص: 72.

(2) الجاحظ، الحيوان، ج3، ص: 131.

اللفظ والمخارج والسبك والنسج والصناعة، وأخيراً التصوير، وكلّها مرتبطة بالناحية الشكلية والتشخيص الحسّي، أمّا المعاني فإنها وفيرة وغزيرة ومعروضة للجميع، ويبقى قصب السبق لمن يحسن إخراجها باللفظ الحسن والصياغة الجميلة؛ لأن «المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة»[1]. فمن الملاحظ أن الجاحظ يرى في الصورة الشعرية الناحية الشكلية دون المضمون، أو بالأحرى يجعل القيمة للتشكيل اللغوي ويرفع من شأنه؛ لأن المعاني موجودة غير محصورة.

وعلى النقيض منه كان ابن قتيبة الدينوري (ت 276هـ) ممن انحاز إلى جانب المعنى لحساب اللفظ، وأعطى المعاني قيمة وفق قدرتها على حمل فكرة أو مغزى ذي فائدة يمكن أن يستفيد منها المتلقي، وعلى هذا الأساس قسّم الشعر إلى أضرب أربعة: «ضرب منه حَسُن لفظُه وجاد معناه.. وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.. وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.. وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه...»[2]، ومن خلال هذا التقسيم لا نستطيع أن نحدِّد المقاييس التي يتّخذها ابن قتيبة في فرزه وتصنيفه، ويبدو أنه يقارن الشعر بالحكمة، ويرى فيه الفكرة المفيدة الحسنة دون أن يعطي للناحية التصويرية والوجدانية قيمة تذكر، «ويظهر من تقسيمه هذا أنه قد جعل الشكل والمضمون على سوية واحدة، ولكن الحقيقة أنَّ ابن قتيبة قد عدهما عنصرين مستقلين عن بعضهما ولم ينظر إلى دورهما مجتمعين أو متحدين لإنشاء علاقة واحدة تمتلك القيمة الفنية في عملية الخلق الفني فنفى أن يكون بينهما التحام أو تفاعل حي جامع، ولم يشر إلى الفاعلية التي تنتج من تضافر الألفاظ في السياق الذي يؤلف الصورة الشعرية، ولم يفهم من المعنى سوى الفكرة الأخلاقية»[3].

وأما الأبيات التي يسوقها ابن قتيبة للاستدلال على آرائه، وهي أبيات ابن المعتز:

ولما قضينا من منى كلَّ حاجة ... ومسَّح بالأركانِ من هو ماسحُ

وشُدَّت على حدب المهاري رحالنا ... ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ

---

(1)) الجاحظ، الحيوان، ج1 ص:56،.

(2) ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ص: 64—70.

(3) فريد سعدون، الصورة الشعرية، ص: 45.

أخـذنـا بـأطـراف الأحـاديـث بيننا   وسالت بأعنـاق المطيِّ الأبـاطـحُ[1]

فإن الدكتور محمد زكي عشماوي يقول عنها: «ليس لدينا من شك بعد دراسة الشواهد التي تمثّل بها ابن قتيبة من أن كلمة المعنى عنده هي الأفكار الفلسفية والخلقية الخاصة أو التصورات الغريبة أو الطرائف النادرة أما مجرد التصوير الفني لحالة نفسية أو شعورية خاصة فليس من المعنى في شيء»[2].

أما ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) فقد فصل بين اللفظ والمعنى حين تحدث عن كيفية كتابة القصيدة؛ فقال: «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه»[3].

وفي قوله فصل صارخ بين اللفظ والمعنى، وليس هذا فحسب؛ بل تبدو الألفاظ هي الزينة الخارجية للمعنى، ولذلك فهي لباس، فيكون المعنى هو الجسد، وإذا كانت الصورة تُبنى وفق هذه الفكرة فإنها لا تعدو أن تكون تزييناً وزركشة وهي المنظر الخارجي، لأن الشعر في رأيه «متشابه الجملة متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم...»[4].

وبذلك تكون الصورة زخرفة لا غير، ويتضح ذلك أكثر في قوله: «للمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن بها، وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض»[5].

والصورة الشعرية عند قدامة بن جعفر (ت 337هـ) صناعة أو حرفة وهو يشبه الجاحظ في هذا الرأي، لأنه ممن يُؤْثر اللفظ على المعنى، فيقول: «المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة»[6].

(1) ابن المعتز، الديوان ص:175.

(2) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر ص: 281.

(3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الجابري + زغلول سلام، ص: 5—6.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، ص: 10.

(5) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ص: 21—22.

(6) قدامة بن جعفر، نقد الشعر،، تحقيق كمال مصطفى ص: 19.

ويبدو أنه يعتمد في رأيه على التصوير أو على ما يقع في المادة من صياغة وجَودة سبك، وقد صرح بآرائه بجرأة، ودعا الشاعرَ إلى أن يحسن من صناعته، ويتوخَّى لها الدرجة الرفيعة من الصياغة والتجويد؛ لأن من شأن ذلك أن يعطي شعره قيمة عالية، ويكون بذلك ممن يدعون إلى التصوير الحسي والبناء البلاغي الشكلي، حيث المعاني هي المادة الأولية التي تقع فيها هذه الممارسة الفنية الشكلية، مثلها مثل الفضة أو الخشب في قبولهما للنقش والزخرفة، فالمعاني هي المادة الموضوعة للشعر،» وكما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها مثل الخشب للنجار، والفضة للصياغة... وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضِّعة وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخّى البلوغ في التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»[1].

أما أبو هلال العسكري (ت 395هـ) فلم يكن بعيداً عن هذه الفكرة، وقد أكَّد دور الصورة في تحسين المعنى وتجويده وتحبيره، وأخيراً إخراجه في أحسن صورة، وحينئذ يعود المعنى ليكون المادّة الأولية التي يصرف فيها الشاعر كل حذقه ومهارته لينقشه ويزخرفه. وفي معرض حديثه عن بناء القصيدة يقول: «إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي نظمَها فكرُك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فإذا عملت القصيدة فهذّبها، ونقحها بإلقاء ما غثَّ من أبياتها ورثَّ ورذل، والاقتصار على ما حَسُن وفخم..»[2].

وبذلك يكون قد شايع الجاحظ وقدامة في أن الشعر ضرب من النسج والصياغة وإكساء اللفظ للمعنى ضمن الأطر الفنية التي تجعل له قيمة فنية وصورة أفضل، فتكون بذلك مقياس التفاضل بين الشعراء بينما المضمون أو المعاني هي مادة أولية متوفرة لكل الناس، فتبقى المزية للصورة الشكلية الخارجية.

وقد عرض ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) لهذه الآراء، وأشار إلى انقسام الناس إلى صنفين، الأول فضل المعنى، والثاني شايع اللفظ: «فمنهم من يؤثر اللفظ على المعنى.. ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ، وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، وبعضهم مثَّل المعنى

(1)) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 19.

(2)) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 139

بالصورة واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها»[1]. وقد بيَّن ابن رشيق أن الشعر يرتبط بالتخييل من خلال تأثيره في النفس الإنسانية، ولذلك سيكون ممن أعطى الفضل للصورة الشكلية، ولكنه إلى جانب ذلك أدرك القيمة النفسية للصورة حين أظهر قدرتها على استمالة النفوس، فقال: «وإنما الشعر ما أطرب وهزَّ النفوس وحرَّك الطباع...»[2].

ونلمح في قوله: «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً، وأصل الوصف الكشف والإظهار»[3]. حيث تصبح العين تسمع، والأذن تبصر، ولكن ليس على الحقيقة، إلاّ أن قوله يجب أن يؤخذ حسب معطيات عصره، ومقارنة بمن سبقه، لا بد أن يكون قصده تزويق الصورة من الناحية الشكلية حتى يتصورها المتلقي في ذهنه على صورتها الحسية حين يسمعها قولاً ملفوظاً. وبذلك يكون قريباً من الجاحظ والعسكري وقدامة في فهمهم للصورة الشعرية.

ولن نستحوذ على دراسة أكثر تلاحماً ونضجاً عن الصورة الشعرية إلا عند عبد القاهر الجرجاني (ت 417 هـ)؛ فقد وضع نظرية النظم في دراسة العلاقات اللغوية ضمن السياق النصي، وذكر الصورة بوضوح في قوله: «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا... وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»[4]، فالصورة التي تدركها العقول هي تلك الصورة الحسية التي أبصرتها العيون، ثم انتقلت إلى الذاكرة، واستخدمتها المخيلة. ومن هنا يكون الاختلاف في الصورة بين شاعر وآخر محصوراً في طريقة الصياغة والتشكيل اللغوي. فكل منهما يقدم الصورة الحسية نفسها التي استمدها من الواقع ولكنه يتعامل معها في مخيلته بأسلوب مختلف عما سواه، وينظمها في هيئةٍ متمايزةٍ لها ملامحها الخاصة، وهكذا تختلف المعاني بصورها: «بين المعنى في أحد القولين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبرنا عن ذلك الفرق

---

(1)) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ج1ص: 124—127.

(2) ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد قرقزان،ص: 83.

(3) ابن رشيق،العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ج2 ص: 295.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 508.

وتلك البينونة أن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»[1].

ولكي يوضح الجرجاني فكرته هذه، فإنه يسوق فرقاً جلياً فنتلمسه بين قولين أحدهما تقريري مباشر لا جمالية فيه، وآخر في المعنى نفسه ولكنه قائم بصورة شعرية، ويستدل من هذا الفرق على الاختلاف بين القولين في درجة التأثير في نفس المتلقي بناء على الصياغة وأسلوب البناء، فيقول: «وكذا تقول فلان إذا همَ بالشيء لم يزل ذاك عن ذكر قلبه، وقصر خواطره على إمضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه، فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن، ثم لا ترى في نفسك له هزة..»[2].

فلا تحس في نفسك بشيء من الانفعال جراء سماعك أن فلاناً ذو عزم وإرادة، لأنك تنقل إليه الفكرة بأسلوب مباشر، وبكلام تقريري لا رواء فيه ولا عاطفة، ثم يسوق القول الشعري الذي يعبر عن المعنى نفسه: «إذا همّ ألقى بين عينيه عزمه...»[3]. وهو شطر بيت للشاعر سعد بن ناشب. تمامه: ونكّب عن ذكر العواقب جانباً»؛ فترى أنك تلين لهذا القول وتطرب له، لأنه يقدم المعنى في صيغة مجازية تخلق نوعاً من الدهشة أو الاستغراب في النفس من خلال اختراق بنية اللغة، وإقامة نموذج لغوي جديد أساسه الاستعارة، وكلما حاز هذا النموذج على تقارب بين متناقضين أو متنافرين ازدادت الجمالية واستأثرت برضا النفس: «فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أقرب...»[4]، ويقول في موضع آخر: «إذا استغربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيءين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، أو كانت النفوس لها أطرب..»[5].

يلامس الجرجاني المفهوم المعاصر للصورة الشعرية بنظرته هذه، فالشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن يكشف بين المتناقضات أوجه شبه دقيقة تخفى عن أنظار الآخرين، وباكتشافه هذا يعقد مقارنة أو مداخلة بين الطرفين ويجعلهما في بوتقة واحدة، وعندما تمثل أمام المتلقي

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص: 508.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة ص: 128.

(3) الجرجاني، أسرار البلاغة ص: 128.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر ص: 148.

(5) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ريتر ص: 62.

في صورة موحدة تحرّك قواه الداخلية وتستنفر عواطفه وانفعالاته لتتفاعل بشكل تلقائي مع ما يسمعه من قول شعري حتى يستحضر له صورة ذهنية تكاد تكون انطباعاً لما يقع على مسامعه: «فجملة التشبيهات والتمثيلات التي تعدّ نتيجة منطقية لفاعلية التخيل الشعري هي وسيلة يتحقق بها فعل المحاكاة وتهدف إلى إثارة تخيلية عند المتلقي ولكنها لا تأتي من فراغ وليست وليدة المصادفة، بل من خلال جهاز منسق ذي بنية ووظيفة محددة، ينظم الجزئيات ويربط بين الأفكار والمدركات في وحدات بنائية منسجمة لخلق صورة فنية مؤثرة، إن إنجاز هذا النوع من العلاقات هو عبارة عن مقارنة أو تمثيل أو تشبيه وتتحدد نوعيتها بناء على المسافة التي تفصل بين القطبين الداخلين في التفاعل، فإذا كانا متقاربين كانت المقارنة مألوفة والصورة قريبة من العقل... وكلما أوغل طرفا العلاقة في التنافر والتباعد كانت الصورة أكثر إبداعاً وسحراً..»[1].

ونستنتج من هذه الفكرة أن الجرجاني قد وقف من قضية اللفظ والمعنى موقفاً مغايراً لمعظم النقاد قبله أو في عصره، لأنه لم يعد يعطي لأحدهما الفضل دون الآخر، بل نظر إليهما من زاوية النظم، أي دراسة المفردات من خلال السياق، فقال: «وهل يقع في وهم وإن جهل أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية.. وهل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها..»[2].

فالنظر يكون إلى الألفاظ من ناحية دلالتها على معانيها وهي قائمة في نظم الكلام وليست مفردة حيادية غير محبوكة في صياغة تركيبية تامة: «فاللغة عنده مجموعة من العلاقات المتفاعلة والفاعلة والتي تحمل نسيجاً متشعباً من المشاعر والأحاسيس، يظهر ذلك ويوضحه النظم الذي هو صياغة الجمل ودلالتها على الصورة»[3]. ورأيه هذا قريب من الآراء اللسانية المعاصرة حيث تكون الكلمة مفردة غير متميزة في قيمتها الجمالية أو الشعرية إذا لم تقارن مع

---

(1) فريد سعدون، الصورة الشعرية، ص: 33.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص: 36.

(3) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 212.

غيرها في تآلف لغوي، فتبقى حيادية إلى أن تدخل في التركيب والسياق الذي يبيّن هويتها وفنيتها: «كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»[1].

وهذا الوجه الآخر هو الصورة الشعرية، كيف ذلك؟ يرى الجرجاني أن النظم لا يكون كتركيب لغوي بحت، بل هو في حاجة إلى جملة من العناصر المضافة والمساعدة، حتى يستقيم له الوضع الوجداني الذي يستحوذ على اهتمام المتلقي،وحينما تتضافر هذه الأدوات الفرعية في إكساء القاعدة النحوية البحتة فإن التركيب سيكون قد حاز أبعاداً جديدة ذات قيمة فنية عالية تتسامى كلما استطاع الشاعر أن يوفر لها حاضنة بنائية مدهشة بفضل ما ذهب إليه الجرجاني آنفاً، من شرحه لمسألة التقارب أو التباعد بين أطراف الصورة وأنها كلما تباعدت كانت الصورة أكثر دقةً وغرابةً وبالتالي ابتكاراً، ومن هنا فإن التركيب المقصود يكون قد اشتغل فيه الشاعر وفق جدلية تضم عناصر متعددة تتوحد لتنتج توليفة واحدة وقد اختزلت الكثير من الأبعاد والقيم، وقدمت خلاصة هذه التفريعات في جملة، أو تركيب مختزل لغوياً وإنشائياً، ويبثُّ إشعاعاً وهالةً من القيم في سائر الاتجاهات، ولا يكون هذا إلا بالتصوير، وليس برصف الكلمات وتناسقها نحوياً فقط؛ إذ «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل. بعد أن ثبت أنّه نظم يعتبر فيه حالة المنظوم بعضه مع بعض وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل من يقصد به التصوير..»[2]. فيكون دور السياق هو الوعاء الحاضن والمنظم لأجزاء الصورة الشعرية بناءً على معطيات تحققها الصياغة أو التشكيل، ويعتمد الشاعر فيها وسائل المجاز من تشبيه واستعارة وكناية.

ومن أجل ذلك يوضح الجرجاني رأيه أكثر حين يفصل بين القول الخطابي المباشر الذي لا مزية فنية له، والقول الشعري الذي يكون صورة بلاغية تحرك عواطف النفس وتثير رغباتها، لذلك يقول إنَّ: «الكلام على ضربين: ضربٍ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج عن الحقيقة فقلت: خرج زيد؛ وضربٍ آخر

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، ص: 3.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد شاكر، ص: 64.

أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[1]. ولكن الجرجاني لا ينسى أن يمنح الصورة رواءً كي لا تكون جافة مجانبة للوجدان؛ فيرى أن الصورة لا بد أن تكون قريبة من النفس، تخاطبها في انفعالاتها وتحولاتها الشعرية، فتحظى منها بالقبول والاستحسان، فتبدي طرباً أو هزة؛ لأن الصورة «تعجب وتخلب وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه»[2].

فكان عبد القاهر الجرجاني أقدر من غيره من النقاد على الإحاطة بمفهوم الصورة الشعرية، وتقديمها ضمن نظرة متجانسة وأفكار متناغمة تخلصت من كثير من الاضطراب والقلق الذي رافق مفهومها في قرون سابقة عليه.

ثم ظهر من بعده ناقد آخر هو حازم القرطاجنّي (ت 684 هـ)، الذي استفاد من نظريات الفلاسفة والنقاد الذين خلفهم؛ فبين أن السبق في التصوير يعطى للأقاويل المخيلة، ونظر إلى عملية البناء الفني من منظار التخييل على أساس علاقته الوثيقة بنفس المتلقي لخروجه من مخرج التصوير الغرائبي الذي يستميل النفس ويخضعها لتأثيره، فنقل عن ابن سينا قوله: «المخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس.. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً»[3].

ويتّضح مفهومه للقول المخيل على اعتبار أنه يقدم صورة غريبة، أو يكشف عن علاقة جديدة أو مقارنة طريفة، ولو كان القول لا يتمتع بمصداقية الواقع، أو يوقع تصديقاً عقلياً؛ لأن من شأن القول المخيل أن ينال إعجاب النفس عن طريق إيهامه للمعنى، وتمثيله لها في هيئة غير التي نعهدها فيها، لذلك تكون: «الأحوال التي يتخيلها أكثر من الأفعال التي وقعت»[4]. ويرى أن هذه الأحوال تأتي عن طريق التمثيل أو التشبيه، وبمعنى أوضح عن طريق صورة شعرية ولو كانت صورة بلاغية أو ذات تشكيل حسّي؛ لأن حسن التصوير يظهر عنده في

(1) عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق عبده+ رضا+ الشنقيطي، ص: 202.

(2) الجرجاني أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، ص: 317.

(3) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص:85.

(4) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 82.

«الأوصاف الحسنة التناسق، المليحة التفصيل، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليق، وفي التشبيهات؛ لأن هذه أنحاءٌ من الكلام قد جرت العادة في أن يجتهد في تحسين هيئات الألفاظ والمعاني وترتيبها فيها»[1]. فيحاول بذلك حازم القرطاجنّي أن يقدم مفهوماً متلامحاً عن الصورة الشعرية، ولكنه لا يشير إليها في مصطلحها القائم، بل يدخل إليها عبر تسميات أخرى كالمحاكاة بواسطة، أو تخييل صورة الشيء بصفات شيء آخر، والمعنى يحال به على معنى آخر، فإذا كانت الصورة تقدم الشيء بهيئته وصفاته فإنها محاكاة بغير واسطة، وإلى جوارها القسم الآخر الذي يخيل لك الشيء في غيره، وهو المطلوب؛ لأنه يقدم الصورة في صياغة فنية جمالية، «فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة»[2].

وعلى السوية نفسها تفريقه بين المعاني؛ فإن كانت واضحة مباشرة عدت من الدرجة الأولى في قرب الوصول إليها وإدراكها بالعقل والنفس، فلا تقدم إلا جزءاً ضئيلاً من الفنية، أما إذا كانت بعيدة شيئاً ما ولا يتوصل إليها بتجاوز المعاني الأُوَل فإنها أكثر جمالية، وتعد من الدرجة الثانية، أي كأن بينها وبين الأول ستاراً يجب تجاوزه وخرقه من خلال فاعلية ذهنية، وهي السبب في تقديم اللذة والمتعة الشعرية، وهذا يوضح أمر تشكيلها في بنية صورية فيقول: «لنسمّ المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأُوَل ولنسمِّ المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها.. المعاني الثواني فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوانٍ[3].

فالدلالات الأصلية أو المعجمية الأولى تكون واضحة وخطابية، أما الدلالات أو المعاني التي تُبنى على مقتضى الإيحاء والإشارة أو الإيماء وتأتي من جهة شفافة متخايلة فهي المقصودة في الصورة الشعرية؛ لأنها تشغل الفكر بالبحث والروية، والتنقيب وراءها في كل منعرج أو زاوية خافية، وهو ما يبعث بنشوة الاكتشاف، والتلذذ باقتناص غاية الصورة، لذلك كلما أوغل الشاعر غرابة الصورة، واستقدمها من نواحٍ نائية عذراء، كانت أقدر على التأثير وخلق

(1) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 90.
(2) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 95.
(3) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 23.

الجمالية، فكان حازم يطلب الذي «ندر من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره وتوقد فكره حيث استنبط معنىً غريباً واستخرج من مكان الشعر سراً لطيفاً»[1].

واستنباط هذه المعاني الغريبة يعني –كما ذهب إلى ذلك غيره من النقاد –تفضيل الصورة التي تُقارِبُ بين متباعدين، وتُناغِم بين متناقضين، فكان «اكتشاف التناسب بين الأشياء هي علامة الشاعرية عند حازم وعلى أساس هذه القدرة يظهر التفاوت بين الشعراء وتتم المفاضلة بينهم»[2].

ومن خلال هذا العرض الذي قدمناه لأفكار القدماء عن مفهوم الصورة الشعرية يتبين لنا أنهم ركّزوا في دراساتهم على جانب التخييل الذي قصد به عملية تأثير القول الشعري في نفس المتلقّي، وقد استجرّ هذا الأمر التحول إلى دراسة الناحية السيكولوجية المتعلقة بالمتلقي من استجابته النفسية ضمن حدود انفعالات معينة، أو وقفات سلوكية ظاهرة لتأثير الصورة الشعرية، وكون المعالم النفسية عندهم لم تكن واضحة تماماً انحازوا إلى النواحي الحسية، ودرسوا الصورة بناءً على ما يؤدّي الحس من صور مادية إلى الذهن عبر الحواس الظاهرة، ثم تمركزها في الذاكرة، واستخدام الشاعر لها حين اللزوم، وهذا جعلهم يعتمدون الأصل المادي للصورة، ولم يستطيعوا أن يتخلصوا من الشوائب الحسّية التي ظلّت تسم مفهوم الصورة عندهم، وصار الطابع الحسي للصورة هو الأعم والأغلب لديهم، وهذه الحسية أفضت إلى قضية أخرى على جانب كبير من الأهمية، إذ صارت الصورة نوعاً من النقش أو الزخرف والتزيين وذلك حين شبهوا الشاعر بالنقّاش أو الصائغ، فكانت المعاني هي المادة الخام، والصورة هي النقش أو الصياغة التي تنزل عليها، وفتح هذا المفهوم باب الفصل بين اللفظ والمعنى، ووقعوا في إشكالية التمييز بينهما، وانقسموا على هذا الأساس إلى جماعتين بحسب أهوائهم في تفضيل اللفظ أو المعنى ومنح أي منهما المزية في البناء الشعري، ولكن الجرجاني استطاع أن يضيق هذه الهوة من خلال نظريته في النظم.

(1) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 194.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 60.

الصورة في النقد العربي الحديث:

لقد خلصنا في عرضنا لدراسات القدماء في مجال بحثهم في مفهوم الصورة الشعرية، إلاّ أنّ هؤلاء لم يستطيعوا أن يقدموا نظرة شاملة تعبر عن مفهوم محدد للصورة الشعرية، وقد حالت دون تحقيق هذا الهدف جملة من الأمور، كان أكثرها تأثيراً النظرة الثنائية التي تقسم العمل الإبداعي إلى لفظ ومعنى، والتمييز بينهما، ومنح أحدهما المزية الإبداعية دون الآخر، حيث «يتجاوز الفصل بين الألفاظ ومعانيها حدوده البسيطة الأولى، ويصبح فصلاً بين شكل العمل الشعري ومحتواه ويتركز الاهتمام كله على الجوانب الشكلية للعمل الشعري وترد إلى هذه الجوانب كل صفات البراعة والتفوق والامتياز»[1].

فكان هذا الفصل حاجزاً منع النقاد من النظر إلى العمل الفني كوحدة متجانسة منسجمة، يُعزى فيها الإبداع إلى درجة الائتلاف والامتزاج بين اللفظ والمعنى، لخلق لوحة جميلة متكاملة، أما السبب الآخر في تصور نظرتهم إلى الصورة الشعرية فهو تركيزهم على المتلقي وإهمالهم للمبدع، ولذلك كانوا يصرّون على أن تكون الصورة حلية وزينة كي تلقى إعجاباً عند المتلقي، ولم يفهم الناقد القديم أن الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي، وأن القصيدة لن تحقّق شيئاً للمتلقي إلا إذا حققت ما يماثله للمبدع... إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يكتشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليست ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة»[2].

وبعد هذه القراءة المتأنية لما استخلفه النقد القديم عما يتعلق بمفهوم الصورة الشعرية، يحق لنا أن نتساءل عن مدى تمثُّل النقد العربي الحديث لما قدمته الدراسات التراثية، وما توصلت إليه من آراء ورؤى نقدية أو فلسفية تخص مجمل القضايا الأدبية والبلاغية، والفنية التي رسمت معالم الصورة أو لامست أطرافها وكان لها أثرٌ في تحديد معالمها ووضع إطار يحيط بملامحها ويمنحها هوية خاصة.

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 318.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 383.

وفي إجابة مقتضبة نلاحظ أن النقد الحديث يختلف تماماً في طروحاته مع آراء النقد القديم، ولا بد لنا أن ننتبه لتلك الهوة الزمنية السحيقة التي تشرخ المسيرة الثقافية للحضارة العربية، حيث توالت قرون طويلة فصلت بين العصور الإبداعية في الحضارة العربية التي تكاد تتوقف عن الإنتاج الإبداعي في تخوم القرن الثامن الهجري، وما توالى بعده من قرون الانحطاط، ثم ما لحق بها من فترات التسلّط الأعجمي، والسيطرة العثمانية، التي أتت على مقدرات الأمة وأصابتها بالتدهور في معظم المجالات الحياتية المادية والفكرية، فلا نكاد نجد فكراً نيراً أو إنتاجاً ثقافياً متلاحماً ذا بنية منسجمة ومتكاملة مثلما وجدناه في عصور سابقة عليها، وعندما حلّ العصر الحديث،وما رافقه من احتلال غربي، استيقظت الأمة العربية على ثقافة جديدة قطعت أشواطاً بعيدة في التطور والإبداع، تلك هي الثقافة الغربية، بكل معطياتها الفكرية والمادية، بينما لاحظ الإنسان العربي أن حضارته قد أصابها الوهن، وتوّقفت عند حدود معيّنة، ووجد بينه وبينها فاصلاً زمنيّاً معتماً كان لا بد من نسفه كي يتواصل مع تراثه المجيد، ويضيء عتمة القرون الظالمة، غير أن معظم النقاد تقاعس عن محاولةِ ردم الهوة، ورفوِ ما تقطّعت به الأسباب؛ فاستند إلى الثقافة الغربية المستوردة يستقي منها، ولجأ إلى معينها ينهل منه فبدا تأثّره الجليّ بها، واعتماده الصارخ عليها، ولكن لم يستوِ كل هؤلاء في فهمهم وإدراكهم للثقافة الغربية، بل تباينوا واختلفوا كلّ بحسب درجة تأثّره أو تمثله لهذه الثقافة الوافدة، ومدى وعيه بها؛ هذا فضلاً عن قناعاتهم الشخصية، ومن هنا بدا الاختلاف النقاد والدارسين واضحاً في محاولاتهم تقديم مفهوم محدّد للصورة الشعرية، وانطلقت هذه الاختلافات من اللبنة الأولى المتمثلة في تأصيل المصطلح، فانقسموا إلى فئتين، ادَّعت الأولى أن المصطلح وافد قد نشأ مع تأثّر النقد العربي الحديث بالنقد الغربي: «فالصورة منهج وفق المنطق لبيان حقائق الأشياء، ولست أبغي من وراء الصفحات اليسيرة الملقاة بين يديك إلا أن تشاركني الإحساس بكل تلك المشاكل التي لا يعرفها النقد القديم»[1]، ولا يتردّد الباحث عبد الرحمن نصرت في التصريح برأيه «أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي»[2].

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ص: 8.

(2) عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص: 12.

ويذهب الدكتور نعيم اليافي إلى أن المصطلح قد وفد إلينا من اللغة الأوربية وتم ترجمته مع كل ما يحمله من دلالات وإشكاليات نقدية: «النقد العربي بلا شك قد ترجم المصطلح ذاته عن اللغة الأوربية ونقله إلى مجاله في جملة ما نقل دون أن يقف على مختلف دلالاته ومشكلاته»[1]، أما القسم الآخر من النقاد فقد وجد أن النقد القديم قد عالج قضية الصورة الفنية وإن لم يشر إليها بالمصطلح ذاته الذي نعرفه اليوم، وإنما كانت تلك المعالجة وفق خصوصية تلائم الظروف الفكرية السائدة آنذاك. ومن هؤلاء النقاد جابر عصفور الذي يقول: «لقد عالج نقدنا القديم قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية..»[2].

وأشار إلى هذه الفكرة محمد حسن عبد الله، فقال: «إن التعبير بالصور هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائي شعراً، وهذا حقّ بلا تحفّظ أشارت إليه دراسات لغوية رأت أن المجاز هو اللغة الإنسانية الأولى، وألحت عليها الدراسات النقدية منذ قرّر أرسطو أن الاستعارة هي محكّ الشاعرية، ودليل عبقرية الشاعر، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعلّمه، وهي في بواكير نقدنا كما هي في بواكير نقدهم، بصرف النظر مؤقتاً عن اختلاف المدلول»[3].

ويبدو جلياً أن كل تيار من هؤلاء لديه من المبررات ما يجعله يتّخذ موقفاً دون الآخر، ولكن من الملاحظ أن الذين شايعوا وناصروا الدراسات النقدية التراثية لم يقدّموا شيئاً جديداً يطوّر من هذه الدراسات، أو يؤدّي إلى بناء نظرية عربية صرفة في نقد الصورة الشعرية، لذلك كان لا بد من العودة إلى الاستفادة من الثقافة الغربية لوضع مفهومٍ ما عن الصورة الشعرية، ولعرض هذه الآراء نبدأ بجماعة الديوان الذين شكّلوا أول حركة تجديد نقدية عربية، واهتموا بالأسلوب الفني وفرادته، وتميّز الشاعر عن أقرانه، وبناء شخصيته الخاصة، ومن أبرز أعضاء هذه الجماعة الشاعر عبد الرحمن شكري، والناقدان عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، وقد سعوا إلى وضع مقاييس جديدة في نقد الشعر وتحديد مفهوم الصورة الشعرية، فكان «الاهتمام بالصورة الشعرية عند مدرسة الديوان أحد الأركان الأساسية في المذهب التجديدي لدى هذه المدرسة»[4]. ويرى أصحاب هذه المدرسة الصِّدق في الأداء من

(1) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ص: 49.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 8.

(3) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري ص: 12.

(4) حسن أحمد الكبير، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث ص: 340.

أجلِّ السمات التي يجب أن يتميّز بها التصوير والوصف، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا بد أن يرتبط هذا الصدق بالعواطف والوجدان، ويكون على صلة وثيقة بخلجات النفس الإنسانية، وقد ذهب عبد الرحمن شكري إلى أنّ «وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإنسان وخواطره وطبيعة إحساساته»[1].

«وجاوز الديوانيون المقاييس التقليدية في تقويم الصورة ودعوا إلى تخطي الوصف الحسي إلى الوجداني أو بمعنى آخر حاولوا إثارة المحتوى النفسي مصدراً تشكيلياً للصورة ودافعاً لتحقيق التناسق والانسجام بين الأداء الفني والموضوعي لها، ويتم ذلك بقدرة الشاعر على إنشاء الصلات المنفردة غير المألوفة بين الأشياء فيصورها بمستوى إحساسها بها على نحو يعكس رؤيته وموقفه الحاضر منها فتكون معادلاً نفسياً لقوة الإحساس لديه وعمقه..»[2].

فقد ربط الديوانيون تقديم الصورة الشعرية بالحالة النفسية من منطلق أن اللغة العربية عند الشاعر عندما تقدم معنىً حسياً، فإنها تسعى من خلال ذلك إلى تأكيد البعد النفسي، وقد رأى عباس محمود العقاد «أن العربية لغة المجاز؛ لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة إلى حدود المعاني الذهنية المجردة، وينبغي للشاعر طبقاً لذلك أن يراعي هذا الجانب في صوره، وألا يغفله»[3].

ووجدت هذه الجماعة أن الصورة كي تتخلص من تقديمها الحرفي لمعالم الواقع لا بد لها من اللجوء إلى براعة المخيلة التي ترسم المألوف في صورة جمالية إبداعية غير مباشرة، وتربط بين أطراف متباعدة في صورة جديدة ذات أبعاد نفسية ووجدانية خاصة، ولكنَّ فهمهم للأبعاد النفسية كان مقتصراً على الجوانب الحياتية المتعلقة بالشعور والإحساس الذاتي، ولذلك كان شاعرهم الأثير هنا هو ابن الرومي، «حيث رأوا ارتباط أخيلته بإحساساته الذاتية وأحداث حياته، فكان وصّافاً ماهراً، ومصوّراً بارعاً»[4]، ويؤكد هذا التوجّه النفسي قول عبد الرحمن شكري: «إن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته وإنما يطلب

(1) عبد الرحمن شكري، الديوان،تحقيق نقولا يوسف ص: 363.

(2) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ص:33.

(3) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة ص:16.

(4) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 34.

لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان، وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقاً بالوصف»[1].

ومن خلال احتفالهم بالخيال والعاطفة والوجدان يكون الديوانيون أقرب إلى المذهب الرومانسي في نقدهم دون شعرهم؛ إذ لم يستطيعوا أن يحققوا نوعاً من التوازن والانسجام بين ما دعوا إليه من آرائهم النقدية، وبين ما خطّوه من شعر. وعلى خلاف ذلك كان المهجريون أكثر انسجاماً وتناغماً بين نقدهم وشعرهم الإبداعي، لكنهم يتّفقون مع الديوانيين في نظرتهم المتّسمة بالبعد النفسي إلى الصورة الشعرية، ويضيفون إليه جمال التصوير وتوخّي الدقة في ذلك، «وإذا كان التصوير في الأدب عامة دعامة كبرى من دعاماته، تسبغ عليه أفانين من الرقة واللطف والجمال، فهو في الأدب المهجري خاصة إحدى مزاياه الجميلة التي برع فيها»[2].

وقد أكدوا تفرد الشاعر في التقاطه للصور الحياتية، وقدرته المتميزة على الولوج إلى جوهر الأشياء، والإحساس بمكنوناتها من خلال مشاعره المرهفة، وقوته في خرق القشور الخارجية، والامتزاج بأشيائه التي يصورها بكل دقة، متجاوزاً الحرفية الحسية إلى أعماقها النفسية ليعبر عن عمق إحساسه بجوهر الحياة، يتوسل بالخيال ليقرب البعيد، ويصور العجيب، ومن هنا يظهر تأثرهم بالرومنسية، فقد حظي الخيال باهتمامهم البالغ، وأكدوا على دوره الفعال في تشكيل الصورة[3].

ومثّلت جماعة أبّولو متابعة حادة في حركة التجديد الشعري والنقدي لما قدمته جماعتا الديوان والمهجر، لكنهم لم يقدموا آراءً نقديةً مكتوبةً أو مجموعةً في كتاب نقدي، بل ظهر ذلك في آرائهم التجديدية حول الإبداع الشعري، وقد حملت آثارهم الشعرية امتزاجاً بين تياري الرومانسية والرمزية، فكانت صورهم ترتبط بالإحساس والوجدان وذات رؤية نفسية عميقة، فضلاً عن احتوائها على رموز موحية، وانطلاقها من أخيلة ذات فضاءات مشعّة، واعتمدوا على تقنية تراسل الحواس، ولكنها كانت «طريقة ثانوية في الأداء قد ترد في

(1) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ص: 67.

(2) عيسى الناعوري، أدب المهجر ص: 120.

(3) ينظر : ميخائيل نعيمة، الغربال ص: 65.

صورة، وتغيب عن صور عدة»[1].

ومما يلاحظ على التجربة الشعرية عند شعراء أبولو تخلِّيهم في بعض قصائدهم عن الأوزان العروضية، واللجوء إلى كتابة الشعر الحر أو الشعر المرسل والشعر المنثور، لكنهم حافظوا على الوحدة العضوية في قصائدهم من خلال تركيزهم على الانسجام بين الأفكار، وتسلسلها، وترابطها، وتلاحم الصورة الشعرية لتقديم لوحة متكاملة، وعبروا عن هواجس النفس، واعتمدوا العاطفة والخيال، ووصفوا الطبيعة، وبحثوا في طبيعة الحب ومشاعر الشوق والهيام.

وإذا كان هؤلاء الشعراء النقاد ممّن انضووا تحت لواء جماعة معينة قد أدلوا بآرائهم في مجال نقد الصورة الشعرية، وكانت لهم بعض الأفكار عن رسم ملامحها، وحاولوا تقديمها شعراً في تجربتهم الإبداعية، إلاّ أنّهم لم يستطيعوا أن يقدموا نظرية متكاملة عن مفهوم الصورة، ولم تتجاوز محاولاتهم أعتاب آراء وأفكار جزئية غير متلاحمة ومنسجمة ضمن طروحات نقدية تقدّم رؤية واضحة شاملة.

تلت هذه الجماعات جهود فردية كان أكثرها أثراً تلك الآراء التي وردت عن نقاد وشعراء جمعتهم مجلة شعر التي بدأت الصدور منذ عام 1957م، ومن أبرز روادها الشاعر يوسف الخال الذي أولى الصورة الشعرية اهتماماً خاصاً، وعدَّها من المقومات الأساسية في بناء التجربة الشعرية، وحث على استخدامها في الموضع الذي استخدم فيه «الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة حولنا وما يتبعها من تداعٍ نفسيٍّ يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية»[2]، فهذه دعوة إلى التجديد واستجرار الصور من التجربة الواقعية، والابتعاد عن الصور والتعابير المستهلكة، وبذلك يتحول إلى الدلالات الإيحائية بدلاً من الصور البلاغية القديمة، ويتحرر من الأطر التي يأسرها ضمن موضوع محدد، فيحجب عنها جوهر الحياة، بينما مهمة الصورة هي «الكشف عن أسرار الحياة، وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 332.

(2) يوسف الخال، الحداثة في الشعر ص: 80.

تناقض ... والنفاذ إلى ماوراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص»[1].

أما أدونيس الذي كان من أعلام مجلة شعر أيضاً فيرى أن الصورة هي خرق للإطار الخارجي، ونفاذ إلى عمق الأشياء، وكشف لجوهرها، فهي «تحسّ الأشياء إحساساً كشفياً وفقاً لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم»[2]، فيلازم أدونيس بين مقومين ليكونا معاً المحرك القوي في إبداع الصورة الشعرية، وهما الخيال أولاً، ثم الحلم أو آلية اللاشعور المتعلقة بالإحساس الخفيّ والعاطفة ثانياً، ويصرّ أدونيس على استمرارية عملهما دون أن يتوقف عند لحظة معينة لا يتعداها فلا يعدّان «لحظة ذاتية من الحياة الروحية، أي لحظة جزئية متقطعة»[3]؛ بل يلازمان الإبداع دائماً.

والصورة عنده وحدة منسجمة متلاحمة الأطراف تنتفي معها الحدود التي تكون ظاهرة مع التشبيه الذي «يجمع بين طرفين محسوسين؛ لأنه يُبقي على الجسر الممدود بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن العالم، أما الصورة فتهدم هذا الجسر لأنها توحّد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه»[4].

وبذلك يكون أدونيس قد أدرك أن الصورة هي وحدة لاتتجزأ وتركيبة تتماهى فيها الأطراف كالتفاعل الكيميائي الذي يؤدي في النهاية إلى إنتاج مركب جديد له صفات ومقاييس خاصة به.

بعد هذه الآراء النقدية ما لبثت أن ظهرت أفكار انضوت تحت تيارات معينة ومحددة كانت لها ملامح أكثر تمايزاً، وأبعاد أعمق إدراكاً وإحاطة بالموضوع، ويمكننا أن نلاحظ أنَّ أقرب هذه الاتجاهات إلى الذهنية النقدية والفلسفية القديمة هي الاتجاه الحسي الذي اصطبغ الفكر القديم بآثاره، وظلّ يمتد بتأثيره إلى الآراء النقدية المعاصرة، فيقول الباحث محمد الصادق عفيفي: إن «الصورة الجزئية في الأدب لها مادتها وكثافتها ووضعها الخاص في العمل الأدبي، مثلها كالصور الجزئية في الرسم والنحت والتصوير، فهي أشياء في ذاتها،

(1) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص: 82.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ص: 10.

(3) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ص: 13.

(4) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ص: 230..

وتأمّل القارئ فنياً فيما يقرأ هو مثار هذه الصورة التي قصد المؤلف إلى تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها تعدّ بمثابة الألوان والرسوم»[1].

وفي هذه المقارنة التي يعقدها بين الصورة الشعرية وفنون النحت والرسم نجد أن القواسم المشتركة فيها تنحصر في المدارك الحسية، حيث النحت والرسم يعني كتلاً مجسمة وألواناً ظاهرةً وأشكالاً نافرةً، فضلاً عن إحساس اللّمس والرؤية البصرية، وهذا الفهم هو ترجمة لمقولة الناقد سيسيل دي لويس عن الصورة بأنها «رسم بالكلمات»[2].

ويربط الناقد محمد غنيمي هلال الصورة الشعرية بالانفعال الذي يختلج في نفس الشاعر في أثناء كتابته الإبداعية، واستمرارية التوالد الفني في ذهنه، وتوارد الخواطر والومضات الشعورية لإنتاج نصّه، وللتعبير بدقّة أكثر عن هذه الصور الجزئية الهائمة في ذاكرته لا بد له من الغوص في أعماق الكينونة الإنسانية، متجاوزاً بذلك الحضور الواقعي، غير أن ذلك لم يكن إلا بوساطة التصوير الحسّي الذي يجسّد هذه الصور، فيرى أن وظيفة صور الشعر هي «التمثيل الحسّي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصحّ بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته»[3].

فمهما كانت الصور جزئية تؤدي مهامها ضمن الشمولية التي ترسم من خلالها الصورة الكلية المجسدة فهذه الصورة كيفما كانت جزئية أو كلية هي «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة»[4]، ولتأكيد هذا الجانب الحسّي يرى هلال مقومات جزئية أخرى مرافقة للصورة تدعمها وتؤازرها، ومن ذلك الأصوات الموسيقية التي تؤثر في المسامع وتوحي بالأفكار، «فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة»[5]، ويعتقد هلال أن الكلمات اللغوية قد قطعت أشواطاً طويلة قبل أن تصل إلى مرحلة التجريد، إذ كانت عبارة عن صور حسية

(1) محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، ص: 142.

(2) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ص: 21.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص: 419.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص: 242.

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 377.

مثلما هو معروف في الكتابة الهيروغليفية، وتقديم الصور الشعرية على هذا النحو إنما هو عودة باللغة إلى أصولها وجذورها الأولية، فالفطرة الإنسانية حسّية تصويرية، ولكن كل هذا التصوير الحسي هو عبارة عن تعبير إيحائي للكشف عن «حالة من حالات النفس في صورة وجدانية»[1].

ولا يختلف معه في هذا الرأي كثيراً أحمد الشايب حيث يقول: «مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية»[2].

فهو يرى أن الصورة الشعرية إنما هي الشكل الخارجي أو الغلاف الذي يحتوي الفكرة وينطلق في رأيه من ترجمة مصطلح (Form) الذي يعني الشكل أو الإطار بحسب ما ورد في المورد[3]، فتصبح الصورة على هذا النحو زينة أو حلية خارجية أو أية وسيلة مادية «يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه»[4]، مما يجعلنا نفهم أن الصورة وعاء حسّي يستعمله الشاعر كواسطة ينقل عبرها فكرته وعاطفته إلى الآخرين، ويحاول أن يربط الصورة بأمور جزئية أخرى تعينها على أداء وظيفتها بالصورة المثلى، فهي وليدة الخيال، لكنها من جهة أخرى على صلة وثيقة «بالمعاني اللغوية للألفاظ، وبجرسها الموسيقيّ، ومعانيها المجازية، وحسن تأليفها معاً بحيث يكون من ذلك كله تأثيران: أحدهما معنوي عاطفي؛ والثاني موسيقي يعين في قوة العاطفة وسرعة تأثيرها»[5]، وهذا الرأي هو الذي أبداه سابقاً محمد غنيمي هلال من حيث حاجة الصورة إلى العاطفة والموسيقى، ثم استخدامها للتعبير عن الانفعال، وهو ما يؤكده أحمد بسام الساعي بقوله: «الصورة هي الوجه المرئي أو المحسوس للخيال، تستثير عواطف النفس وتحركها من مكامنها، وابتعاث العاطفة كانت الغاية الأولى للشعر»[6].

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص: 379.

(2) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي ص: 249.

(3) ينظر: منير بعلبكي، المورد ص: 364.

(4) أحمد الشايب،أصول النقد الأدبي، ص: 242.

(5) أحمد الشايب،أصول النقد الأدبي،ص: 243.

(6) أحمد بسام الساعي، الصورة بين البلاغة والنقد ص: 28.

وهذا التركيز على الناحية الحسية يجعل من الصورة الشعرية وحدة غير متزنة تميل بحمولتها إلى جانب واحد، فتأخذ من النواحي الحسية حتى تصبح شكلاً خارجياً مفرغاً من مضمونه المعنوي، وهو الأمر الذي يفرض عليها أن تكون زينة أو زركشة لحالة انفعالية يريد الشاعر لها أن تصل إلى المتلقي عبر قناة حسية في أبهى صورة من الرسم والتحبير؛ «فالصورة الشعرية يستعملها الشاعر ليرى المتلقي موضوعه أو يحس به، فهي تخاطبه بطريقة حسية تبعث في نفسه تجاوباً فنياً، ولكنها عندما تبقى ضمن الحدود التي تشخص التجربة أو تجسدها أمام النظر والحواس فإنها تصبح ذات صفة أحادية المسلك تسير باتجاه محدد لأنها تسمح بالمرور من الحسي إلى المجرد دون العكس، وحيوية الصورة تتوقف على حركتها الدائرية التي تظهر لنا الحياة الداخلية والخارجية للأشياء، وتكون وحدة متكاملة تستحوذ على مكونات عدة يكون لكلٍّ منها دورها المتميز في خلق الصورة وإنتاجها»[1].

ولكن بدوي طبانة يعتقد أن الصورة هي عملية احتواء لجملة من المكونات، فتكون بذلك إطاراً «يحيط بجميع الجهات التي يدلّ عليها الشكل، وهو الصورة المحسوسة التي تتكون من الألفاظ والتراكيب»[2].

وفي محاولات أخرى للنقاد والمعاصرين لتحديد مفهوم الصورة الشعرية كانت تتلامح أبعاد اتجاه آخر يضم آراءً لنقَّادٍ جمعتهم التوجهات الفكرية ذات المنحى النفسي، لأنّ الانكفاء على الجوانب الحسية دون غيرها جعل من الصورة الشعرية مكوناً شكلياً يفتقد طراوة الانفعال وندى العاطفة.

ومن النقاد الذين اتخذوا هذا المنحى النفسي الناقد عز الدين إسماعيل الذي يرى أن «الصورة غير واقعية دائماً وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[3].

ويرى عز الدين إسماعيل أن الصورة ذات طبيعة معقدة تحيط بها جملة من الصعوبات التي تجعلها غير واضحة تماماً، ومن هنا فإنه يقبل اقتراح الناقد الإنكليزي «هويلي» باستبدال

(1) فريد سعدون، الصورة الشعرية، ص: 62.

(2) بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، القاهرة معهد البحوث والدراسات العربية، 1971، د.ط، ص: 233.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 127.

كلمة الصورة (Image) بكلمة (Son) التي يترجمها بـ (توقيعة): «ليدل بها على مجموعة من الألفاظ التي تُخْتار وتُنَسَّقُ بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة»[1]، ويؤكد أنه يتبع هويلي في ظنه القائم على اعتبار الصورة شيئاً نفسياً، فيقول: «إننا نقول مع هويلي إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة أي أنها الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدِّل منها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر»[2].

واعتماداً على مفهومه في التوقيعة فإن القصيدة تضافر وتناغم مجموعة من التوقيعات النفسية التي تتوحّد عضوياً فيما بينها لتخلق لوحة متكاملة من جرّاء ارتباط هذه التوقيعات الجزئية، وعلى هذا النحو نرى أنَّ الصورة «كشف نفسيّ لشيء جديد بمساعدة شيء آخر»[3].

ويوضح إسماعيل هذا الترابط على نحو نفسي؛ لأن تضافر هذه الصور يحتاج إلى أنزيم يوحّدها ضمن سلسلة متآلفة غير متنافرة، وهذا الأنزيم هو الشعور الذي ينظم أفعالها، ويحقق للقصيدة الوحدة النفسية والوجدانية، وهو قريب مما يدعو إليه إحسان عباس حيث يقول: «إن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر، وإنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام»[4].

وهذا القول يكشف عن أمرين، أولهما: أن الصورة مرتبطة بالانفعال النفسي الداخلي الذي يعبر عنه الشاعر بواسطة وحدة تركيبية فنية هي الصورة الشعرية؛ وثانيهما: أن هذه الصورة متعلقة باللاشعور أو بآلية الحلم الطليقة التي لا يتحكم فيها المنطق أو العقل، وهي بذلك تكشف عن المعاني العميقة ومكنون النفس، وتأتي ضمن تقنيات عديدة تشمل: «جميع الأشكال المجازية... والاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر»[5].

وفي ربط الصورة بالسياق الكلي للقصيدة يرى كمال أبو ديب أن فاعلية الصورة الشعرية تزداد قوة كلما كانت أجدر على التناسق والتضافر ضمن السياق الكلي الذي يمنحها بوحدته

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص: 140.
(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 135.
(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 96.
(4) إحسان عباس، فن الشعر ص: 239.
(5) إحسان عباس، فن الشعر ص: 238.

الشاملة عمقاً وإيحاء وجدة غير محدودة، يسندها في ذلك قوة المخيلة التي ترسم لها أفقاً مدهشاً زاخراً بالرموز التي توحي بخلق جديد يؤدي إلى استجابة تفاعلية عند المتلقي. ويركز أبو ديب على الصور البدائية أو الأصلية التي تكشف عن الأبعاد الشخصية والثقافية والاجتماعية عند الشاعر، وهو يحاول دراستها على مستويين من الفاعلية، الأول نفسي؛ والآخر دلاليّ، وامتزاجهما يفعم الصورة بالحركة والنضوج؛ إذ «ترجع حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بُعدٍ تِلْوَ بعدٍ من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة»[1]. وإذا كان المستوى الدلالي يؤدي الوظيفة المعنوية للصورة فإن المستوى النفسي يحفظ لها الحيوية والقدرة على الإيحاء، وحينما نستغني عن هذا الجانب فإننا «نضحي بالصورة ذاتها من حيث هي فعلُ خيالٍ خلاَّق، ونحوِّلها إلى فعلٍ للوهم لا خلقَ فيه»[2]. ومن هنا نجد أن النقاد قد انقسموا على أنفسهم في دراستهم للصورة الشعرية، حيث لم يتفقوا على تعريف محدّد أو صريح لها، وإنما ارتكز كلٌّ منهم على جانب معين محدّد، وبنى آراءه وفق زاوية نظره الخاصة، لذلك لا يمكننا أن نقع على نظرية واضحة ومحدّدة المعالم في النقد العربي الحديث، بل تظل دراساتهم آراء قد تأثرت كثيراً بالنقد الغربي، رغم محاولة بعضهم أن تكون له شخصية متميزة وآراء خاصة تعبر عن مفهومه للصورة الشعرية.

الصورة في المذاهب الأدبية:

ينظر أصحاب كل مذهب إلى الصورة الشعرية من منطلق ما تفرضه عليهم الفلسفة الكامنة وراء مذهب بعينه شكلت الدافع المحفز إلى تأسيس مقوّماته وأركانه، وتبعاً للاختلافات النظرية في المنطلقات الفكرية والثقافية التي رافقت هذه المذاهب فقد كان لها التأثير الجليّ على تحديد مفهوم الصورة الشعرية، وبما أن الشعراء والنقاد العرب في العصر الحديث قد نهلوا من معين الثقافة الغربية، أو تأثروا بأفكارها وإيديولوجيتها، ومن ثم تأثرت إبداعاتهم ونتاجاتهم بها، كان جديراً بنا أن ننظر في طبيعة الصورة وسماتها ضمن حدود كل مذهب:

(1) كمال أبو ديب، مجلة مواقف، مقال في الصورة الشعرية، 1974، العدد 27، ص: 19.

(2) كمال أبو ديب، مجلة مواقف،ص: 23.

الصورة الكلاسيكية:

تقوم الكلاسيكية على فلسفة منطقية تعطي العقل المرتبة الأولى في الإبداع، وتجعله الوصيّ على الخيال، فيكبح جماحه من الشطط أو الإغراق في الغموض، وبذلك يكون الإبداع انعكاساً للمعالم الواقعية والموضوعية ذات السمة الحسية «والعقل عند الكلاسيكيين يرادف الذوق السليم والحكم السليم، ومن هذه الناحية اتخذوه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة، وهم يعارضونه بالذوق الفردي، ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغيّر، فأساس الجمال في الأدب العقلي أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان»[1].

وقد ظهرت الحركة الكلاسيكية في عصر النهضة في أوربا، وقدست أدب القدماء عند اليونان والرومان، تلك الآداب المبنية على قيم عقلية صارمة، وفي احتذاء الأدباء والشعراء لهذه الآداب القديمة أخضعوا أنفسهم لقيود صارمة وقوانين ثابتة، تجلت فيها الأطر الجاهزة والنماذج التقليدية المستمدة من الحسية المفرطة، وبذلك فقد عظموا من شأن الأفكار الأرسطية ومنهجها العقلي الذي يتّخذ من الحواس المنفذ الأول للصور، ومن هنا يقلّ شأن الخيال، وتضعف العاطفة، وتفقد الانفعالات قيمتها العالية، مما يعني ضمور النزعات الفردية وسيطرة الأفكار العامة والأحاسيس المشتركة بين الناس؛ «لأن الروح العامة كانت روح سيطرة العقل على النفس ... وكان الخيال قيمة دنيا عاجزة بذاتها، فرض عليها العقل شكيمته ووصايته، وقد أكسبت هذه الوصاية إلى جانب خصائص الروح العام للموقف التقليدي ولنظرية الشعر الخيال طابعاً جعله هو الآخر يتميّز بخصائصه التي أهمها الحسّية والمحدوديّة»[2]؛ ولهذا فقد تميزت الصورة الشعرية في الكلاسيكية بالحسية المفرطة لأنها تأخذ مادتها الأولية من الواقع المحيط، وتبتعد عن التجريد والأمور الروحية، وتكون جامدة مقيدة لبعدها عن التصورات الخيالية.

---

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ص: 378.

(2) نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، ص: 28.

الصورة الرومانسية:

حاول الرومانسيون أن يتحرّروا من وصاية العقل وفلسفته المنطقية الصارمة، فلجؤوا إلى العاطفة وخضعوا لنبض الانفعال والشعور والفيض الروحي، وتعمقوا في دواخل النفس الإنسانية، وتسللوا إلى جوهر الحياة، وعبروا عن خلجات أنفسهم، وما تمليه عليهم رغباتهم العاطفية والوجدانية، ومن هنا كان الارتداد إلى الذات، والاتكاء على الفردية والتلقائية، على أساس «أن المعنويات تخلق الماديات وتطورها وفق مشيئتها، فالعقل أو الروح أو النفس تريد فتحوّل هذه الإرادة إلى خلق، ويمكن توجيه هذا الخلق وفق الإرادة الذاتية والتلقائية»[1].

لقد تحوَّل الأديب من وصايا العقل والأحاسيس العامة المشتركة إلى التعبير عن الذات الفردية، ونقل الأدباء اهتمامهم من الواقع الحرفي إلى تصوير مشاعرهم ومعاناتهم مغلّفةً بروح الطبيعة وأحاسيس الحب والجمال، لذلك أصبحت الصورة «ركناً أساساً من أركان التعبير، ووسيلة لنقل العواطف والأفكار نقلاً مباشراً، وآثر بعضهم الإبهام على الوضوح، والحلم على الواقع، وكان شغفهم بالتصوير والتعبير سلّماً عبروا منه إلى الرمز»[2]، فحاولوا التحرّر من قيود الواقع الموضوعي والمحاكاة المباشرة والحرفية لمعالمه المادية، وتوخّوا اقتناص الصور من العوالم الخيالية والفضاءات الشعورية المذهلة، فأصبحت الصورة تعبيراً عن الذات الإنسانية.بما تحمله من انفعالات ومشاعر وعواطف، وظهر دور الخيال جليّاً في إبداع الصورة الرومانسية، وقد قسمه الفيلسوف (كانْت) إلى قسمين:

الأول: خيال عام تتجمع فيه الصور المرئية التي أخذت من الواقع المادي، وتكون ذات سمة حسية مدركة من خلال الحواس الظاهرة التي تكون على تواصل مباشر مع المحيط الخارجي، وعندما يتعامل الخيال مع هذه الصور ويخلق منها صوراً جديدة لا صلة للمرئيات الواقعية بها يكون قد أصبح خيالاً إنتاجياً يعتمد على الإدراك، والإدراك عند (كانْت) هو أعلى مراحل المعرفة الإنسانية، ولذلك يعد الخيال حلقة الوصل التي تلتقي عندها المعارف الحسية ذات الدرجة الأقل من المعرفة مع المعارف العالمية المتخصصة بالإدراك»[3]، وقد منح كولردج

(1) محمد زغلول سلاّم، النقد الأدبي الحديث، ص: 132.

(2) ساسين عساف، الصورة الشعرية، ونماذجها عند أبي فراس، ص: 45..

(3) محمد غنيمي هلال، ينظر، الأدب المقارن، ص: 382.

أهمية فائقة للخيال، ووضع نظرية خاصة عنه تعدّ من أهم إنجازات الحركة الرومانسية، فقد قسم الخيال إلى نوع أولي ضروري للإدراك، وآخر ثانوي تعبيري يصوّر الأفكار التجريدية والنزعات النفسية، فيقول: «الخيال الأولي هو القوة الحيوية أو الأولوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال الأولي، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ويسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي»[1].

ويرتبط لديه الخيال بالأحلام التي تشكل جزءاً هاماً من حياة الإنسان الرومانسي، ولكن ليس المقصود بها الهذيان والفوضى، وإنما يجب أن تكون ذات انتظام معيّن وانسجام مقبول، حيث «يفترض أنه عندما نحلم فإننا لا نناقش صحة تلك الأحلام أو عدم صحتها، وكذلك الحال في الخيال»[2].

ومن هنا تكون الصورة في الرومانسية هي نتاج الخيال، ووليدة اللحظة الانفعالية، وليست صورة جاهزة أو نماذج تقليدية ثابتة، بل علاقات مبتكرة تتجاوز الواقع وتتلمس البعد العاطفي والوجداني، وتمتاز بالفردية والذاتية، مع فرز دور خلاق للطبيعة والتمازج معها، أو التناظر بين صورها والحالات النفسية التي تعتور داخل الشاعر؛ «لأنّ الرومانسيّة قد كانت حالة نفسية وتعبيراً عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهباً أدبياً.. ولأنّ جوهرها كان التحلل من كل الأصول والقيود لكي تتحرر العبقرية الإنسانية وتنطلق على سجيتها»[3].

هذا القرب من الطبيعة جعل الرومانسيين يتآلفون مع كائناتها وعناصرها وينسجمون معها، لذلك نفخوا فيها نسمة الحياة، وأنطقوها بلغاتهم، وألبسوها أثواب الفرح، وخلعوا عليها انفعالاتهم وعواطفهم، فكان التشخيص والأنسنة أهم صفات الصورة الشعرية في الرومانسية، حيث أعادوا الحياة إلى الطبيعة، وشاركوها في أفعالهم، فتميزت صورهم بالإيحاء، واتصفت بشيءٍ من الغموض والغرابة والحركية، «إن هذه الحيوية تتجلى في اختيار الشاعر لصور الطبيعة الحية التي تظهر حركة ونمواً، لذلك تبدو الصورة تشخيصاً لتجربة الشاعر؛ لأنه لا يكتفي بأن يعرضها عرضاً مجسماً ميتاً بل يفضي عليها من روحه

---

(1) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص: 87.

(2) محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث، ص: 131.

(3) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص: 55.

وكيانه ومشاعره ما يجعلها حية تفيض بالحركة والامتداد والنموّ، من ذلك نرى أن الصورة الرومانسية هي وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات، وهي تمثل الفكرة والمضمون والانفعال معاً في العملية الشعرية، لذلك يحرص الشاعر الرومانسيّ على استخدام لغته الخاصة في بناء الصورة ويصهر الخارج وفق رؤيته الذاتيّة»[1].

فالصورة الرومانسية عاطفية لا عقلية، ذات بنيان عضوي تمتدّ في نموّ مطرد بواسطة لغة سهلة موحية تعتمد على ظلال الكلمات ودلالاتها الفرعية، وعدم اعتمادها على الانفعالات الذاتية، فتبقى ضمن الأطر القديمة، وتحتذي الأطر التقليدية الجاهزة، ولا تتجاوز سطحية الأمور لتغوص في جوهر المكنونات، بل تحاول نقل الواقع في صدق وأمانة وترسم المشاهد الواقعية ضمن حدودها الأصلية مكتفية بالوقائع المادية، وهذا منع عنها أن تكون وسيلة للنفاذ إلى أعماق الأشياء واكتشاف أسرارها؛ بل بقيت محصورة خلف أسرار الحسية لا تتعداها لذلك أصبحت تنقل الواقع في حرفية ثابتة، لأن الحسية: «حسب المفهوم التقليدي تحددها نظرية المحاكاة التمثيلية أو المحاكاة النمطية، وكلتاهما محاكاة حرفية»[2].

ولن يبقى للصورة غير مبرر التزيين والزركشة، لأنها الفرق الوحيد بينها وبين الواقع، حيث تتناول المادة الموضوعية وتعمل فيها زخرفة وتحسيناً لتنال قبول المتلقي، وتلقى لديه الرضا لأنه يجد فيها شيئاً جديداً لا يجده في الواقع، ومن هنا كان استخدام الألفاظ الحسية والاهتمام بانتقائها لأنها تدخل تحت حيز الإيقاع الموسيقي الذي يشنف الآذان، وتكون قادرة على تقديم صورة بصرية أكثر وضوحاً ومباشرة بالنسبة إلى المظهر الحسي المطلوب في هذا المذهب، وكونها تأتي للزينة وللزخرفة فإنها تصبح قريبة من الحشو، وربما كانت تثقل القصيدة أحياناً بتواردها المتكرر، وقد تتتابع هذه الصور الجزئية في غير ترابط، بل يكون الهدف منها توضيح الفكرة وشرحها، لذلك كان من الممكن الاستغناء عن بعض أبيات القصائد التقليدية دون أن يؤثّر ذلك على الموضوع العام، وقد وقعت مدرسة الإحياء في الشعر العربي في شرك هذه الصور والقوالب الجاهزة عندما قلدت القديم، ولم تخرج عن إطاره، ولكننا نلحظ سمات الصورة الكلاسيكية الفجة ذات السمة الجامدة التي تؤدي

(1) فريد سعدون، الصورة الشعرية، ص: 97.

(2) نعيم اليافي،تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 21.

وظيفة التزيين والزركشة والحشو في الشعر العربي الذي نظم في عصور الانحطاط والجمود. ولكن تبقى الكلاسيكية في قواعدها العقلية ذات جوانب تترجح بين الإيجابية والسلبية، وقد تأثر أدبنا العربي بهذا المذهب، ولكنه لم يبقَ أسير قوانينه لأن الأدب العربي الكلاسيكي كان «بمثابة البعث للأدب العربي في أزهى عصوره»[1].

وما يمكن أن نلخصه عن الصورة الكلاسيكية أنها عقلية جامدة ذات صنعة حسية تفتقد الخيال المجنح وراء العاطفة والانفعال الذاتي، وهي ترصد الحركة المادية في الواقع وتنقله بحرفية دون أن تتغلغل في جوهر الأشياء وتلامس أعماقها وأسرارها.

الصورة الرمزية:

ظهر هذا المذهب الأدبي في أوربا في القرن التاسع عشر، وتعني الرمزية «فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة»[2].

ومن هذا التعريف نجد أن مفهوم الرمزية يقوم على مبدأ انعكاس الوقائع المادية المحسوسة في الذاكرة على شكل صور ذهنية مرتبطة بالحالة النفسية وانفعالاتها الشعورية، حيث يجد الإنسان نفسه عاجزاً عن إدراك حقائق الكون من خلال صوره المادية، فيحاول النفاذ إلى ما وراء الوجود ليرتاد عوالم خفية بقصد فهم جوهر الأشياء، ويتخذ الخيال مطية لذلك، فتكون قريبة من الرومانسية في اعتماد الذات الفردية، ولكن ليس بصفته الأساس أو البنية الجوهرية للعملية الإبداعية، بل من خلال الربط بين هذه الذات والأشياء الخارجية؛ لأنّ العقل وحده يعجز عن تفسير الظواهر الكونية التي قد لا تشكّل كل الوجود، ومن هنا يقول هربرت سبنسر: «إن كل دراسة تقصد إلى البحث في حقيقة الكون واستقصاء علته لا بد أن تنتهي إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزاً، لا يستطيع أن يدرك عندها عن الحق شيئاً... أي غرابة في

(1) العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث ص: 238.

(2) تشارلز تشادويك، الرمزية ص: 41+42.

ما يصادف العقل البشري من إبهام لا يقوى على معرفته؟ إنه أعد لكي يفهم ظواهر الأشياء، ولا يعدوها إلى ما خفي من أستارها.. ولكنّا في الوقت نفسه لا نستطيع أن ننكر هذا الشعور الذي تضطرب به نفوسنا من أنَّ وراء هذا الغشاء الظاهر حقيقة كامنة»[1].

وقد أكد محمد مندور أن الرمزية كانت تستند في مبادئها إلى مثالية أفلاطون «التي تنكر الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس»[2].

ومن هذا المنطلق فإن الرمزية تبتعد عن الوقائع المادية في مشاهدها الحرفية، وتعبر عنها عبر صور رمزية ذات دلالات تجريدية عميقة وخفية توحي بالفكرة ولا توضحها، وتترك للمتلقي متعة البحث عن هذه الدلالات التي ستوصله إلى الغاية المنشودة بعد أن يكون قد استنفد طاقات اللاشعور أو اللاوعي التي يستجرّ منها الشاعر صوره أو رموزه الموحية التي قد تعود إلى الجذور الأسطورية البدائية التي ما تزال تحافظ على كمونها الإبداعي والإيحائي، فتكون الإحاطة بنواحي الرمز واستيعابه شيئاً عسيراً أو صعباً لما يمتاز به من الغرابة والغموض، إذ تستقدم الأحداث والشخصيات التاريخية والصور الطبيعية وتلبسها هيئات جديدة معاصرة يمكن قراءتها بأكثر من وجه تأويلي، فتبدأ من المحسوس، وتنتهي عند حدود المجرّد والوجدان، وهذه الغاية لا تتحقق إلا بواسطة الرمز، «فلا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس»[3].

ولا تستطيع اللغة المعجمية التواصلية أن تفي بالغرض وتحقّق ما يصبو إليه الشاعر الرمزي؛ لذلك يلجأ إلى لغة موحية عالية، هي لغة خاصة «لا قيمة لها في ألفاظها إلا مما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد، إنما تصبح وسيلة للإيحاء»[4].

ولكي يحقق الشاعر الرمزي لصوره القيمة الفنية فإنه يجعلها مترابطة ضمن إطار

(1) ياسين الأيوبي، الرمزية، ص: 33.

(2) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص: 108.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 418.

(4) العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث، ص: 268.

جمالي، تدعمه جملة من العناصر المساندة، من أهمها الإيقاع الموسيقي الذي يحمل على نبراته ومضاتٍ من الانفعال والتردد الشعوري الذي يتوجّه إلى النفس عبر اهتزازات صوتية متناغمة، يقول فرلين: «عليك بالموسيقى قبل كلّ شيء، ثم بالموسيقى أيضاً ودائماً، وليكن شعرك مجنَّحاً حتى ليحسّ أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى»[1].

وإلى جانب الموسيقى اعتمدت الرمزية على تقنية تراسل الحواس، حيث تتبادل الحواس وظائفها فتشع الدلالات في مختلف الاتجاهات، إذ ترسم الكلمات أنغاماً تفوح عطراً، والعطر يلمس حناناً ودفئاً، وحينئذٍ تتكشف الإشارات، وتُختَصَر المفردات، وتتفجر المعاني، وتصبح «الرؤية الشعرية مرايا لا تحصى»[2]، فتكون الصورة الرمزية شحنة كامنة من الإيحاء، وحركة داخلية تضجّ بالمعاني، وتوحي بألوان من العواطف والمشاعر.

الصورة السريالية:

تحاول السريالية أن تتجاوز الواقع وتبحث في ما وراء الظاهر، ولكنها لا تكتفي بذلك، بل تلجأ إلى آلية الحلم في مراتبه العالية التي قد تصل إلى حدود الهذيان حين تطلق الشعور من قيود المراقبة والاتزان، وترجع الأمور إلى بواطن اللاوعي والغرائز المكبوتة في النفس الإنسانية، وأنصار هذه الحركة يعتقدون بأنّ الإنسان يمتلك قدرات خارقة تتجاوز حدود طاقته المعهودة، يقول أندريه بريتون: «ما كانت الحياة الإنسانية لتوحي للبعض بهذه الخيبة في الأمل لو لم نشعر باستمرار أننا قادرون بالقوة أن نقوم بأفعال تفوق قوانا»[3]، ولكن هذه القوة لن تكون محقَّقة إلا بوساطة الحلم الذي يطلق الغرائز والرغبات المكبوتة من عقالها، فهي تعتمد على «الإيمان بالحقيقة العليا لبعض أشكال الجمعيات التي كانت مهملة قبلها، وعلى قوة الحلم العظيمة والحركة النزيهة للفكرة»[4].

والصور السريالية تنساب وفق مبدأ الأحلام، حيث لا تقيدها أية قوانين، بل تتوارد عفو

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: 399

(2) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 457.

(3) ميشيل كاروج، أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ص: 120.

(4) ايف دوبليس، السريالية ترجمة بهيج شعبان ص: 3–4.

الخاطر دون ترابط أو تسلسل منطقي، وتكون القصيدة بكاملها على هذا النحو، فلا يكترثون بالوزن أو القافية، غير أن الصورة تكون أساساً عندهم في بناء القصيدة؛ لأنها «تقريب تلقائي مفاجئ لشيئين متباعدين، بحيث يكشف عن إحساس لا شعوري عميق ليبين فطرياً عن ضآلة القيم المألوفة، أو يشفّ عن تجارب تصلح أساساً لقيم جديدة»[1].

وهي لا تستطيع أن تبدع مثل هذه الصور دون الاعتماد على خيال مجنّح وارتياد فضاءات مبتكره، وبذلك تكون قد «تجاوزت دور الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية، وتخطت دور الشعور الطبيعي بحقيقة هذه الأشياء لترتكز على عامل المخيلة، وحدها المخيلة الحرة الدينامية المخيلة البيضاء- إذا صح التعبير- قد أضحت وحدها دون سواها قوام الإبداع الفني»[2].

فالصورة السريالية ذات منحى نفسي من إبداع خيال ملهم مبتكر يأتي بها من عوالم خفية تستنطق منطقة اللاشعور، وتترجم أعماق النفس، وتقرّب بين أطراف متباعدة أو متناقضة بأسلوب التداعي الحرّ للأفكار، واعتماد تقنية تراسل الحواس في قضية ساخرة ولا معقولة تقوم على «المزاوجة بين حقيقتين يتعذر في الظاهر تزاوجهما، وعلى صعيد لا يلائمهما في الظاهر»[3]، فتكون الصورة السريالية بعثاً لمعالم غائرة عميقة بعيدة عن المدركات الحسية، إنما يحاول الشاعر فيها «أن يلتقط بحساسيته المرهفة المشابهات العميقة لهذه الصور، والينبوع الذي يتوق الشاعر إلى العودة إليه، ويمكن تعريف الصورة أنها وحدة الروح التي عثر عليها في وفرة المادة»[4].

---

(1) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص: 111.

(2) ميشال عاصي، الفن والأدب ص: 192.

(3) ميشيل كاروج، أندريه بروتون والمعطيات السريالية، ص: 126.

(4) إيف دوبليس، السريالية، ص: 74.

الفصل الثاني

خليل حاوي

رحلة الحياة .. الثقافة .. الموت

مِن أهمِّ القِيَم الّتي اهتمّت الدّراسات النقديّة الحديثة بتأكيدها والإصرار عليها، قضيّة نقديّة أخذت مدىً بعيداً من التأثير في مسيرة الحركة النقديّة، وفي مسيرة النَّقد العالميّ – وفي النتيجة – في النقد العربّي الذي يُعدّ من أكثر المساحات النقديّة تأثراً بالتحوّلات النقديّة في العالم، وإن يكن هذا التأثر يأتي في أكثر الأحيان متأخراً؛ هذه القضيّة الحداثية هي علاقة المؤلّف بنصّه، وعلاقة النّصّ بالبيئة المكانية والزّمانية والاجتماعية، وبيئة إنتاجه بشكل عامّ وقد ركّزت الدّراسات الحداثية على هذه القضيّة، وأولتها اهتماماً كبيراً، ومن أهمّ هذه الدّراسات البنيويّة التي توصّلت في بعض تصوّراتها إلى موت المؤلف وإقصائه بعيداً عن النّصّ الأدبّي؛ لأنّه بمجرّد انقضاء دوره في الكتابة وفي إنجاز النّصّ الأدبّي يُصبح بمنأىً عن هذا المنتج وعليه أن ينحسر جانباً ويترك إحياء نصّه الأدبي – شعراً كان أم نثراً للمتلقّي، المتلقّي القارئ والمتلقّي الناقد على اختلاف وعي كلٍّ منهما وثقافته ومرجعيته الفكريّة، وقد وَجَدت هذه الدّعوة أصداءً كبيرةً في النقد العربي وفي الثقافة العربيّة عامّةً، ووجدت أيضاً مناهَضَة، ليسَ فقط في الأدب والنقد العربيين، وإنّما في الفكر العالميّ.

ويكفي أن نشير إلى كتاب روجيه غارودي «البنيوية، فلسفة موت الإنسان» أو ما كتب في النّقد الغربيّ حول نقد الحداثة[1]، ونقد قيمها ومبادئها وطروحاتها، ونحن هنا لا نسير في أيٍّ من الاتّجاهين، فالمؤلّف ضرورة للنّصّ خاصّة قبل إنتاجه، وفي أثناء عمليّة الكتابة، وهو ضروري بالدّرجة ذاتها لما بعد إنجاز النّصّ، لأن نصّه يبقى متعلقاً بحبل السرّة الإبداعي للمؤلِّف، ولا يمكن قتل المؤلف الّذي أنجب النّصّ وترك كثيراً من جيناته في ثناياها وفق تعبير النقد الحداثي، وهذه الضرورة لا تعني إغفال النّصّ والتركيز على منتجه والانصباب على دراسته وجعله في خدمة مؤلفه وإنما نرى أنَّ النّصّ هو الضرورة الأولى التي يجب أن يتوجّه إليها النّاقد، ثم يأتي المؤلّف وبيئته وتكوينه ليساعد النّاقد على فهم النّص وعوالمه؛ فالنّص هو الأدب، والنّقد يتوجّه إلى الأدب، والمؤلّف ينتمي إلى علم اجتماع الأدب، ودراسته ضروريّة عندما يتوجّه الناقد إلى الأدب من وجهة نظر اجتماعيّة، وهو كذلك ينتمي إلى علم نفس الأدب، وتصبح دراسته ضروريّة عندما يتوجّه النّاقد إلى الأدب من وجهة نظر نفسيّة،

(1) آلان تورين، نقد الحداثة / حامد أبو أحمد، نقد الحداثة.

لذلك لا بدّ من الخلوص إلى نتيجة مهمّة هي أن دراسة التكوين النفسيّ والتكوين الفكري والثقافي؛ كلّ هذه التكوينات ضروريّة لفهم عوالم النّصّ الشعريّ الذي تتناوله المقاربة النقدية وفق هذا التصوّر لعلاقة الأديب (الكاتب، الشاعر، القاصّ، الرّوائي) بنصّه.

وترى البنيوية التكوينية «أن سيرة الكاتب ليست عنصراً أساسياً لتفسير العمل الأدبي، وكذلك فإنّ معرفة فكره ونواياه ليست عنصراً جوهرياً في فهم ذلك العمل، وكلما كان العمل هاماً أمكنه أن يعيش وأن يُفهم لذاته، وأن يشرح مباشرة بواسطة تحليل فكر مختلف الطبقات الاجتماعية، وهل يعني ذلك نكران وظيفة الفرد في الإبداع الأدبي أو الفلسفي؟! بالتأكيد لا ... لا أحد يزعم نكران كون الإنتاجات الأدبية والفلسفية هي من عمل صاحبها، هناك التحام داخلي لمنظومة مفهومية»[1].

«ولعل اعتبار البيئة– مع الحذر– في حاجة إلى أن يتسع إلى معرفة جذور الأديب التاريخية، ذلك أنه مهما يكنُّ الأفراد من العظمة والجمال فإنّ دراستنا لا يمكنّ أن تقتصر عليهم، وقد نستعين بالتمهيد أيضاً بضبط العلاقة بين العمل الأدبي وصاحبه، وهذا ما يجرّ إلى التماس عناصر حياة المؤلف، فإذا كان النقد توضيحاً وشرحاً فإنه من اليسر أنْ نرى أن الشرح هو ضبط العلاقات التي تربط أثراً أدبياً بتاريخ الآداب العام، إلاّ أنَّ الركون إلى تراجم الأدباء قد يخرج بنا عن القصد إن نحن أطلقنا العنان لأنفسنا في ضبط كل صغيرة وكبيرة تتصل بالكاتب»[2]، وهذا ما حاولنا تحاشيه في هذا الفصل الذي يرصد حياة خليل حاوي. وقد وجدنا أنّه من الضرورة الإحاطة بالتكوين الثقافي والنفسي والبيئي للشاعر –موضوع دراستنا – لتسهيل الولوج في عوالمه، والوصول الدّقيق إلى فحوى تكوين الصورة الفنية التي تتأثّر تأثراً مطلقاً بالتكوين الثقافي الإبداعي للصورة، وبالإدراك النفسي، ونوعه لمعنى العالم والإنسان.

ومن المهم، أن نشير إلى أنّ نصّ حاوي هو الذي يستدعي منا البحث في مكوّنات منتجه نظراً إلى أنّه عالم سيكولوجي مزدحم الرؤى والمشاعر، وعالم ذهني فكري متلاطم الأمواج، وعالم تخييلي غني مبدع يخرج عن النّظام السائد لدى الشعراء العرب المعاصرين، وفهم هذه العوالم والمكوّنات النصية لا يمكن أن يكون إلاّ بالإحاطة بالمكوّنات الثقافية للشاعر.

(1) لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص:18–19

(2) منجي الشملي، الفكر والأدب في ضوء التنظير والتطبيق، ص:11

خليل حاوي: المولد، والنَّشأة

بَعد معاناةٍ كبيرةٍ وجهدٍ في الحياة والعمل تزوّج سليم حاوي[1] من سليمة عطايا التي «آثر عمومتها أن يزوجوها لسليم؛ لأنها فضَّلته على الآخرين حين استشيرت، ولأنَّه قريب لهم، ولأنّه متموّل، ووالده يملك عقارات كثيرة في البلدة»[2]. وكانت بعد ذلك أعماله تكثر عليه، وتتراكم، فيغادر أسرته، ويترك زوجه الحامل، حتّى أزف شتاء عام 1919، وامتنع عليه العمل، فقرّر أن يتفقَّد بلدته وعائلته قبيل الميلاد، فجاء إليها وزارها، فألفى والده قد مات، والأموال قد سُرِقَتْ، والعقارات قد بيعت كلُّها أو جلُّها، وما بقي منها لا شأنَ له، فرجع إلى (الهُوَيَّةِ) بعد عيد رأس السّنة، وبُشِّرَ بولادة صبي له ليلة عيد رأس السَّنة أي في (31) من كانون الأوّل عام 1919، وهو الابن الأكبر خليل[3]. ويؤكد جميل جبر تاريخ الولادة ومكانها فيقول: «وُلد خليل سليم حاوي سنة 1919 في قرية الهويّة (جبل الدروز – سورية)، حيث كان أبوه يلتزم وُرَشَ البناء، ونشأ في عائلة ميسورة حطّ عليها الدّهر فأذاقها مرارَة الحرمان. لقد أتت الحرب الكونيّة الأولى على الذّهب المُدَّخَر»[4].

في هذا الظّرف العالميّ الخّاصّ، والظرف العربيّ المأزوم ولد حاوي الّذي كما يبدو سيحمل في نفسه جرثومة التردّي العالميّ والعربيّ منذ طفولته، لتشكّل بعد ذلك عالمه الرّوحيّ والنّفسيّ، ولاسيما أنّ والدته كانت تقصُّ عليه في طفولته أخبار المآسي التي كانت تحدث للعائلة دون معرفة منها أنّ هذا سيكون له تأثير كبير في تكوين نفسه، فقد كان خليل عبر طفولته يصغي لوالدته فتخبره عن جبل الدّروز، وعن الحرب العالمية الأولى، وكان يبدو أنّه عايشها وإن لم يعش فيها: «أجواء جبل الدروز حقول القمح وعدوله.. وجبال البطيخ الأحمر .. اللبن والزبدة والجبنة.. البرغل والمناسف والذبائح الكثيرة تمدّ للضيوف في منزل سلطان باشا الأطرش، الخير العميم والتكافل، وليس في القرية من هو جائع، النّخوة والفروسيّة والعطف على القريب والغريب، إلاّ أنَّ ذلك كلّه كان مضمّخاً بالدّاء والعاهة والحُمَّيات والأنفاس المحتضرة والمتحشرجة، .. عشرات المئات من فلان وفلانة أصيبوا بالحمّى والملاريا. وكانت

(1) سليم حاوي والد خليل حاوي.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره ص:53

(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره ص:53

(4) جميل جبر، خليل حاوي ص:21.

الحمَّى تستولي عليهم وتُخبّلهم، فينهضون ليلاً مذهولين، ويسيرون في الحقول والبراري فتفترسهم الوحوش والضبّاع»[1].

هذه الصُّورة الكابوسيّة الّتي تلقَّاها حاوي في طفولته عن واقع أسرته تكفي أن تُرسي في قاع نفسه ألواناً من القلق والكآبة، وتمنحه صورة ظلاميّة للعالم وللواقع الّذي عاشته أسرته وأمته، فأكثر أفراد أسرته ماتوا – كما أخبرته والدته بأمراضٍ خطيرةٍ مخيفةٍ فجائعيّة: «عمّنا فلانٌ مات بالتيفوس وأبناؤه الثلاثة .. أبناء عمّ والدنا كلّهم ذهبوا إلى الجبل وما عاد منهم واحد إلى البلدة، عائلات بكاملها انقطعت، وضاعت أخبارها، كلُّ مَنْ يُعثَر عليه إثر الحرب حيّاً يكون كأنّه بُعِث من بين الأموات مثل (أليعازر)»[2]، وهنا تبدأ أوّل بوادر فكّ (شيفرة الرّموز) السيكلوجيّة في التكوين النفسيّ لدى حاوي «فالطفولة المبكرة– الموقف الطفولي– تعتبر فترة حاسمة في النمو العقلي للفرد»[3]، ومن المعروف أن قيامة أليعازر رمز شعريّ أكبر في النّصّ الشعري وفي الصّورة الشعرية أيضاً لحاوي.

ومن مكمّلات الصّورة التي رُسمت في ذهن حاوي عن ماضي أسرته وبيئته أنّ «هناك من كان يُحسَب ميتاً؛ فإذا هو حيّ يفد إلى البلدة، وتقام له الأفراح، فيما جثث أقاربه وإخوته ضاعت في الفلوات وما عُثر لها على أثر، فلان كان يُحسَبُ حيّاً، فإذا هم يتيقنون أنّه مات وما دُفن، ما تجرأ أحد أن يدنو منه لأنّه موبوء»[4] كلّ ذلك كان له أثر كبير في حياته النفسيّة، «كان خليل يصغي إلى هذه الأخبار ويتشبّع منها وهي تكمن فيه وتتعقّد وتتولّد بما لا نفقه سِرَّهُ ولا ضميره، إلا أنه كان مؤكداً أنَّ ذلك الفتى كانت نفسه تتطبّع بالسويداء، وأنّه مقبل على عالم يموت فيه الشباب في شرخ شبابهم.. وأنَّ الحياة تغول أبناءها وتجيعهم كالذئبة، لا يمكن أن يكون الإنسان هكذا بخساً ربّما خيِّل إلى ذاك الفتى ..»[5]. وتزداد صورة الفجيعة التي تنقل إلى الفتى خليل حاوي وترسو في روحه وذهنه، والأهم من ذلك كلّه ترسو في مخيلته. «وإذا كفّت الوالدة عن أخبار جبل الدروز وما عرفته في حوران كانت تميل إلى البلدة،

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 54.

(2) إيليا حاوي مع خليل حاوي، ص: 55.

(3) علي عبد الرزاق حلبي، المجتمع والثقافة ص:253.

(4) إيليا حاوي. مع خليل حاوي، ص:253

(5) إيليا حاوي. مع خليل حاوي ص:57.

أي الشوير.. رجال عتاة انتفخوا، ماتوا جوعاً، فلانة رأت طفلها يموت جوعاً، كيف تتدبّر أمره؟ وضعته تحت المزراب في الشتاء، فمات خنقاً بالماء، ودفنته بيديها في طرف أرضها حول المنزل»[1].

هذه الصّور وعشَرات أخرى يذكرها إيليا حاوي في كتابه كانت لها أصداء كبرى وواضحة في خيال خليل حاوي، وهذا سينعكس بوضوح على تصويره ومخيلته التي ستعيد إنتاج هذه المشاهد بأشكال إبداعيّةٍ جديدةٍ. ويبدو أنَّ مثل هذه المشاهد الإنسانية المؤلمة، بل المفجعة، هي الّتي خلقت في ذهنه وفي نفسه وفي روحه السؤال الكوني الكبير حول جدواه، وجدوى الوجود، وخلقت حالة الاغتراب الكبرى الّتي عانى منها فلسفيّاً وإنسانيّاً، إلى جانب طبيعته الخاصة الحسّاسة وثقافته الفلسفيّة والاجتماعيّة والأدبيّة الّتي تلقاها إلى جانب ثقافته الدينيّة اللاهوتية.

ومن الصور التي كان لها انعكاس في نصّ حاوي، وظهرت قدراً مسيطراً لا يمكن الفكاك منه صورة الجراد الذي «كانت له أخبار أخرى تضاعف من ذلك الشعور المُلحد بالتخلّي عند خليل، وأن الإنسان مقدور عليه قدره، وأن المصائب تتكالب عليه كالذِّئاب، بلا تقية ولا مبرّر، كان ذلك في الخامس عشر من نيسان عام 1915، والربيع قد تفشَّت أزهاره في الحقول وتشلّت، وتدلّت من الحفافي ومن كل مكان، نيسان في الشوير يقيم مهرجاناً للزهر والألوان والعطور.. لم ينل أحد نتيجة، وعمّ الجراد طيّاراً وزحافاً، ثم هبت ريحٌ غامضة وسريّة ليلاً، فاستيقظ الناس صباحاً وما وجدوا جرادة واحدة، حملتها الريح إلى البحر، ولقد أوشك البحر أن ينتن منها»[2].

أمُّهُ وأبوه:

من المسلّمات الاجتماعية والنفسية أن «شخصية الفرد نتاج لمجتمعه»[3]، «ولقد أبرزت الدراسات الحديثة أولاً ذلك الجانب الذي تلعبه جماعة الأسرة في عملية تنشئة الطفل،

(1) إيليا حاوي. مع خليل حاوي ص:57.

(2) إيليا حاوي، خليل حاوي، ص:58–59.

(3) علي عبد الرزاق حلبي، المجتمع والثقافة والشخصية، ص: 249.

ولا يحتاج هذا الدور إلى تفسيرٍ خاص .. والأسرة هي التي تتيح للفرد أول فرصة للتفاعل الاجتماعي، وهكذا فإنها تخلق لديه الحاجة والميل للتكيف مع غيره»[1].

ومما لا شكّ فيه أنّ «الأبوين يقدّمان النموذج الأول في عملية التنشئة الاجتماعية ويبدأ الطفل عادةً بأن يتوحّد هو نفسه مع أمه ثم يحدث فيما بعد أن يسيطر الأب على نموذج التنشئة الاجتماعية[2].

مما تقدّم نجد أنّ للأم أثراً كبيراً في التكوين النفسي؛ فكونها تقص حكايات الفجائع، وحكايات المآسي التي كانت تتعرّض لها الأسرة وموت الأقرباء يدَلّ على مدى القرب النفسي بين الأم والفتى الذي يلازمها، وهو ذو أثرٍ نفسيٍّ كبير، ولاسيما أنها كانت لا تعي ما لهذه القصص من تأثير سلبي في نفس الفتى، «وكانت تلك المرأة امرأةً ذات ذكاءٍ خارقٍ وتدبيرٍ وكفاحٍ في سبيل الأقربين والأبعدين، تعمل في الجمعية الخيريّة للبلدة عملاً لا أكفاء له، وتسعى المَساعي المرهقة، وتتكلّم، الآن، وفي كلّ قول تقوله مثلٌ متخمّر من قلب الزّمن، صامدة ومؤمنة، ولكنها حين تذكر خليلاً وهو ابن عمرها، وقد أقامت معه وما فارقته طوال عمره، نحو ستين سنة وأكثر، إنّها حين تذكره تنهمر من عينيها دموع الدماء والآلام. كانت أمه ورفيقته ومرشدته ومشجعته، وهي التي أسعفته في العودة إلى المدرسة، وكانت تسهر عليه وتعنى بعافيته، وتحصي حركاته وسكناته عليها.. إنه هو الذي كان موجوداً وهي سعيدة بأن توجد له ومن أجله»[3].

وهنا لن نكون مغالين فنتحدث عن عقدة نفسيّة عند خليل حاوي، هذه الظاهرة في ضوء علم النفس كالحديث عن عقدة الأم أو عقدة أوديب مثلاً، ويبدو ظاهراً أنَّ علاقة الأم بالشّاعر ذات أبعاد إنسانية مرتبطة بالظّرف التّاريخي الذي عاشته البيئة والّذي عاشه بلد الشّاعر ووطنه، وكذلك بالظّرف النفسيّ الذي كان موضوعاً فيه، بل الذي وضعته طبيعته النفسية فيه، ومما لا شك فيه أنّ هذه العلاقة الأموميّة «شرشت»- بحسب تعبيره هو- في نفسه، وأنتجت نمطاً من التعبير الشعريّ الخاصّ، وطبعت التصوير بشحنة نفسيّة متناسبة مع

(1) علي عبد الرزاق حلبي، المجتمع والثقافة والشخصية، ص: 245.

(2) علي عبد الرزاق حلبي، المجتمع والثقافة والشخصية ص: 245.

(3) إيليا حاوي، خليل حاوي ص: 65-66..

إيقاع هذه العلاقة ومتناغمة مع المشاعر المتبادلة بين طرفيها، لتقدّم معادلاً شعورياً مناسباً، وعميقاً.

أما الإرث الرّوحيّ والخلقي الّذي ورثه عن والده فهو إرثٌ ذو بُعد عميق يتعلّق بالأمانة والنّزاهة والاستقامة، «فقد كان طيّب السريرة، وأبيض النّيات وكنت أعرف أنه بحياته ما كذب مرّة، ولا خدع وزوّر عواطفه، وكان تقياً مؤتمناً على أوقاف البلدة، وقد أثمرت ودرّت بين يديه، وكان رئيس الدير الذي يتعامل معه يقول: لو كان الناس كلهم لهم أمانة والدك لتحققت الصّلاة الربيّة، وصارت الأمور كما في السماء كذلك على الأرض.. خليل اتخذ من والده هذه النظافة الأخلاقية الحادّة والعصبية.. والدنا كان يقول أبداً ويردد: «أنا لا أطيق الزاحلة»، و(الزاحلة) في العاميّة هي الكلمات المنافية للحقائق أو للحشمة أو للعرف المعروف، إنها تكون من المنكر»[1].

بعيداً عن الارتهان والانسياق وراء تصريحات الكاتب وتصديقها؛ لأنه ينتمي إلى المجال الذي يكتب عنه، لذلك فقد يكون منساقاً عاطفياً وراء انتمائه الأبوي فإننا سنركز اهتمامنا في بعض العبارات التي مرّت، وهي ذات بعد نفسيّ وخلقيّ مهمّ، وتدلنا على بعض مكوّنات النّمط الخلقي للشاعر، فالوالد كان قائماً على إدارة الوقف، وله علاقة بالدير، وهذا يعني أنَّ هناك علاقة شديدة بالأفق الديني اللاهوتي، ولأن خليلاً هو الابن الأول والأكبر فسينال من هذه التربية الدينية القدر الأكبر، وسيكون لها أثرها الكبير في تكوين شخصيته وسلوكه، وهذا ظاهر في سلوكه الشعريّ والحيويّ، ولا تكاد تمرّ قصيدة دون أن يكون الحسّ الديني اللاهوتي حاضراً فيها بشكل من الأشكال.

ولو نظرنا إلى امتزاج هذا التكوين الخلقي بالتربية الدينية الصارمة والاهتمام الخلقي الأعلى لتوصّلنا إلى مدى تأثير هذه الأمور في طبيعته الشخصيّة، ومن الثابت أن لدى حاوي طبيعة شخصيّة خاصّة جداً، امتزجت بها هذه الأقانيم التربوية، وخلقت منها تكويناً تربوياً وخلقياً صارخاً يبحث عن الخلاص، وعن تخليص العالم من شروره وآثامه وخطيئاته، وهو ما انعكس انعكاساً حقيقياً على خلق الصور الباحثة التي تتّسم بالتلاطم والجَيَشان والرغبة العليا بالتمزق والانعتاق من إسار اللغة، والتحرر من عقال الفكر، والانداياح في عوالم المخيلة،

(1) إيليا حاوي، خليل حاوي ص:64–65.

واجتراح التصوير المبدع والمعجز.

ولا بد من الإشارة هنا إلى اجتماع نمطين نفسيين خاصين في إنتاج شخصية حاوي:

النمط الأوّل هو نمط الأم الذي يعدّ نمطاً فريداً أولاً في قضية القصص المؤلمة التي كانت تقصّها عليه، وثانياً في نمط تعاملها الأموميّ الصارخ معه، وهنا قد يتلامح لنا تناقض واضح، فمن المعروف أن الأم تقص على وليدها أو طفلها قصصاً مسلية، ذات أبعاد تربوية وإنسانية جميلة مفرحة، فيها خيال طفليّ يخلق الطمأنينة والسعادة في نفس الطفل، بينما في حالة والدة حاوي فإنها صدمته بأخبار الفجائع والقتلى وظلم جمال باشا الذي جاء يعلّم الجياع النشيد الخديوي، ومات كثيرٌ منهم جوعاً وهم ينشدون. وفي المقابل نجد الأمّ صارخةَ الأمومة والحنان وملازمةً الطفل والفتى والشاب في جميع مراحل حياته، حتى وصلت مدة ملازمتها إياه ستين سنة، كما يقول أخوه في كتابه.

أمّا النمط النفسي الثاني فهو نمط الوالد العصاميّ الذي تنقَّل في الأسفار، وتعرَّض للمهالك، وخسر ما خسر، وتعرّض للغبن والظلم، لكنه – في النهاية على الرغم من كلّ هذا – كان قوياً صامداً مؤمناً مؤتمناً، والسؤال الذي يقفز إلى الذهن مباشرة: لِمَ لَمْ تتسرب إلى الشاعر حاوي جينات الصمود والقوّة التي تحلَّى بها والده ووالدته، لتجعله يصمد في وجه محنته الأخيرة التي أنهت حياته؟!

خليل حاوي: الطّفل والفَتَى (المكوّنات النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة)

يمكن أن نبدأ الصورة الحيوية لحياة حاوي الطفل بالمشهد التالي الذي يرويه أخوه، ويوضح فيه جزءاً من الأبعاد النفسية والاجتماعية التي انعكست في شعره بعد ذلك: «كان خليل– إثر انتقالنا إلى بيت أمين الحاوي في عين المعصرة– يصعد إلى المدرسة الوطنية العالية للإنجيليين في عين القسيس، إنها مقيمة هناك بين الاخضرار والأشجار الدهريّة الباسقة، ولكي تدرك تلك المدرسة كان عليك أن تتسلّق درجاً عمودياً طوله نحو كيلومتر، إنه (درج القسيس) أو (درج الراهبات، درجات صغرى متراكبة، فإذا أدركت الفرجة أو الفسحة التي على متن الشير) تقف هناك فتتصفح بلدة الشوير حيا حياً وبيتاً بيتاً، وتبصر الناس عاديين، وتبصرهم

عاملين، وتسمع أصواتهم وكأنك في منازلهم، كان خليل يقف هناك متريّثاً ليرتاح من عناء الدرج العمودي المُصّعّد، وكأنه يقهر الطبيعة، يرنو إلى البلدة فتقع عيناه على منازلهم متفجية السقوف على الفراغ والعنكبوت والتراث والغبار والخراب، سقطت الأسقف لأنها كانت من تراب مدعوك وتحتها أخشاب، الأخشاب اهترأت بفعل الماء والرطوبة والشمس، وانهارت الأسقف عليها وتداعت الجدران..»[1].

هذا المشهد يتلامح لنا أنه مأخوذ من قصائد حاوي وليس العكس ونقصد أن هناك حضوراً شديداً لمثل هذه المشاهد في شعر حاوي حتى ليحسب المتابع والقارئ أن (حاوي) يضع المناخ الزماني والمكاني ويخرج ليبحث عنه في الواقع، وهذا يعني أنه مقنع إلى درجة كبيرة، فكأن الواقع مأخوذ عن قصيدته، ولن نحتاج إلى بذل جهد كبير إذا بحثنا عن هذا المشهد في نصوصه الشعرية.

ويتضح لنا أثر التعليم الديني الّذي تلقاه في طفولته الأولى، على الأقل في لاوعيه؛ لأنّه كان في مرحلة عمريّة قد لا يستطيع إدراك المفاهيم التي ترمي إليه مزامير الكتاب المقدس، «فقد كانت المعلمة ملكة وشقيقتها تدرّسان القراءة والكتابة في كتب أُعدت لهما، وكانتا تستلاّن الكتاب المقدس على الترجمة الإنجيلية وتأخذان في تلاوة أسفار منه.. المعلمة تتلو والأولاد يصغون ولا يفقهون شيئاً، ثم تفسّر لهم ما قرأته وهم ناكلون لأهلهم لا طاقة لهم على فهم تلك الأقاصيص أو تلك المزامير التي كتبها داود وسليمان متندّمين على خطاياهما، إلا أنّ ذلك كان يغادر تأثيراً ما في أنفس الأولاد. ولاسيما أن المزامير كانت تحفظ غيباً، معظم المزامير التي حفظها خليل ترجع إلى ذلك العهد الباكر من عمره، وكان يحفظها ويتلوها عن ظهر قلب دون فهمٍ لها، إلا أنه شبّ وكانت تلك المزامير قد ولجت إلى نفسه وصارت تغذيها بالأساطير والرموز الدينية»[2]. ويلحظ المتتبع للرمز في شعر حاوي أن جلّ الرّموز التي يستخدمها تعود في مرجعيتها الفكريّة والتخييلية إلى الرموز الدينية في الكتاب المقدس، ضمن محاولة جادة وناجحة لإعادة إنتاج هذه الرموز وصوغها وفق تصوُّر يناسب رؤيته في الانبعاث والنّهوض والتحضّر الإنسانيّ.

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 62.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 71–72.

يضاف إلى هذه الرموز الدينية والثقافة الدّينيّة نوع آخر من التثقيف السائد في المجتمع والبيئة اللذين يعيش فيهما الشاعر، وهذه الثقافة هي ثقافة الزجل، ذلك الفنّ الخاصّ الذي يقوم على تجميع ثقافات متنوعة متعدّدة يحشدها شاعر الزجل في أزجاله إلى جانب تميزها بالإيقاع الخاصّ والروح الأدائية والفنية الخاصّة والمتميزة التي تحتاج إلى مهارة وذكاء ودربة، «ولسنا ندري فعلاً إلى أي حدّ كانت هذه الدربة ذات تأثير على موهبته الشعريّة؛ إلا أنه كان في مطلع عهده وقرابة العاشرة من عمره، يحمل كراريس من الزجل نُشِرت في زمنها، ويحفظها ويتلوها أمام خاله، وخالُهُ طَرِبٌ له، ومزهوّ به، ولقد كان لخاله سليم تأثير بالغ عليه في طفولته وولودته، يبذل له المال، ويأتيه بالأزجال، ويُسمعه منها، ويدعه يحفظها»[1].

ولكن مهما يكن من أمر هذه الدّربة فإن لها تأثيراً كبيراً في ثقافة الشاعر، خاصّة وأنها جاءت في مرحلة مبكّرة من حياته، وهنا من الضروري أن نشير إلى الإيقاع الشعري الذي تميّز به حاوي، وهو إيقاع ظاهر لم يستطع في قصيدة واحدة أن يتخلص منه، وهو إيقاع ربّما يكون للأزجال صداها البيّن فيه، وربما تأثر بخاله في هذا الشأن؛ لأن خليلاً– كما هو معلوم– استهلّ بنظم الشعر الزجلي قبل أن يرجع شاباً إلى الكلية الوطنية في الشويفات ويتقن وينظم فيها،كان خاله يحرص أن يعلّمه أشعاراً نظمها، وكان يقولها ويرددها حينما يطلب منه ذلك، ثم إنَّ خاله كان يدعه يحفظ أشعاراً زجليّة لأئمة ذلك الشعر في زمنه»[2].

وليس الزجل وحده – كما يبدو – مكوّناً مهماً في تكوين حاوي الثقافي، وإنما هناك مكوّنات أخرى كان لخاله الأثر الأكبر في غرسها في نفسه، وهي أنَّ خاله كان ينظم الشعر و«كان خليل يحفظ أشعار خاله كلّها ويردّدها، ولكنه بعد أن تثقف على نفسه وخبر أمر الشعر أقام على حفظها»[3]، ونتيجة لهذه الثقافة الخاصّة المتعلقة بالزّجل وإنشاد الزجل وغنائه أصبح خليل حاوي شاعراً زجّالاً، «وكانت تقام الحفلات الزجلية، ويجتمع عليها شعراء كثيرون، وخليل يسمعهم،» وكان» خليل مردّداً كثيراً من الأقوال الزجلية لأئمة هذا الشعر، وكان يحفظ معظم ديوان رشيد نخلة، والمساجلات بين شحرور الوادي وطانيوس

(1) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 73.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 73.

(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 74.

الحملاوي ومن إليهما ممن كانت شهرتهم متذيعة في زمنها»[1].

ولسنا نحمّل الأمور أكثر مما تحتمل، إذا قلنا إن أثر المساجلات الزجلية ظل بادياً في شعر حاوي الذي يعتمد مساجلاتٍ داخليةً روحيةً مع الأشياء والطبيعة، ومع القيم والأخلاق، ومع الأفكار والصورة الشعرية، ومع ذاته ضمن مناجاة داخلية غير راضية عن عالمه الروحي والنفسي في جهة، وعن عالمه الخارجي في جهة ثانية، وتبقى هذه المساجلة الناظم الأكبر لأسلوبه الشعريّ العامّ.

ويبدو أن نظم خليل الزجلَ كان في مرحلة مبكّرة من حياته، إذ يصرِّح أخوه إيليا بأنه نظم الزجل في الخامسة عشرة من عمره، وكان يقارع قوّالي الزجل، وذلك عام 1933 حين زواج أحد أقاربه، وكان خليل في الخامسة عشرة من عمره، أقيمت الأفراح على غرار أهل الجبل في ذلك الزمن.. وكان يجتمع هناك قوّالون كثيرون، وكان خليل يردّ على نحو ستة أو سبعة قوّالين، وخليل يقف لهم كلهم مثيراً الإعجاب الباهر بين أهل البلدة؛ لصغر سنّه، وتألُّب أولئك القوالين عليه، والصمود لهم وحده»، تعليقاً على هذا الكلام لن نُؤْخَذَ به، ولن نأخذه على ما فيه من مبالغةٍ قد تكون صحيحة أو قد تكون تهويلاً لمحمول ذاكري يحمله إيليا حاوي في ذاكرته منذ طفولته، فالمعروف أن هذه المرحلة مرحلة تضخيم الأشياء، ولاسيما أن إيليا أخٌ أصغر من خليل، لذلك إذا كان خليل في الخامسة عشرة، فكم كان عمر إيليا؟ وما الذي حافظ عليه من هذه الذكرى سوى انطباع قد يكون مضخماً بفعل مرور الزمن وبفعل تفكير الطفولة أو رواية الأقران والمذكِّرين؟!

وبعيداً عن هذا التشكيك نقول: إن من الممكن أن يكون خليل قد واجه سبعة قوالين وردّ عليهم وساجلهم وزاجلهم، لكن ماذا ستكون قدرة ابن الخمسَ عشرة سنة على إفحام شعراء زجلٍ متمرّسين متدربين ذوي خبرة ومران وثقافة وموهبة، والمهم في الأمر أنَّ خليلاً قال زجالاً في هذه المرحلة، وكان مثيراً للإعجاب ومبدعاً في أقواله. وتُعدُّ هذه الإبداعات المرحلة الأولى من ارتياده عالم الشعر، فقد كان على رأي أخيه «يتدرب (بهذا الزجل) على صنعة الشعر الذي نما فيه وخلع أثواباً وارتدى أثواباً حتى أوفى، بعد الخبرات والثقافات

---

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 75.

والتجارب إلى الشعر شبه الصافي»[1].

وفي سياق الحديث عن تكوينه الثقافي الذي تلقّاه في بيئته وخارج نطاق التعليم الرسمي لا بد من التعريج على الأماكن التي تلّقى فيها تعليمه الرّسمي؛ ويبدو أن التعليم الذي تلقاه خليل في المدارس لم يكن تعليماً رسميّاً بالمعنى الدقيق للكلمة، ويبدو أيضاً أن جميع المدارس التي اختلف إليها مدارسُ ذاتُ صبغةٍ دينيةٍ؛ لأنّ التعليم في مرحلته التاريخية التي عاشها كانت تقوم به الفئات الدينية التي تتوخّى أن يكون التعليم الدينيّ أساساً في التربية والتعليم، يضاف إلى ذلك انعدام وجود التعليم الرسمي الذي ترعاه الدّولة، وفي بداية عهده «أتقن (خليل) القراءة والكتابة والمبادئ الأولى من علم الحساب وقرزمات من اللغة الفرنسية أو الإنكليزية»[2]. في مدرسة تقوم عليها امرأتان غير خبيرتين في مجال التعليم، ثم ارتقى للدراسة في المدرسة اليسوعية التي كانت تدرّس كتاباً يسمى الحرفوش، وهو كتاب تعليمي للغة الفرنسية، وهو «كتاب يعلم الكلمات العملية واليومية، ولا يعلّم اللغة الفرنسية ذاتها وبناء الجُمل والمحادثة القائمة على قواعدها.. ولقد التهم خليل هذا الكتاب وحفظه عن ظهر قلب.. وكان هذا الكتاب مطلع عهد خليل بتعلّم هذه اللغة التي نمّى معرفته بها فيما بعد.. وكان منذ شبابه الأول، قادراً على أن يقرأ فيها ألفرد دي موسيه وفيكتور هوغو، وأن يحفظ معظم شعر بودلير، وأن يفهمه، ثم إنه ارتقى في ذلك، فكان يقرأ اللغة الفرنسية ويفهمها كما يفهم العربية والإنكليزية»[3].

ولم يعدم خليل في هذه المدرسة أقنومين هامين في ثقافته الطّفلية التي تجلت فيما بعد في عالمه الشعري، وهما الشعر والدين؛ لأن «المعلم يوسف أبي رزق صوايا، كان قد تفطّن إلى تفوّق خليل ونجابته، وكان يحرص عليه ويحتضنه، وكان يؤدي له قصائد من نظمه يحفظها، ويقولها في المناسبات على إيقاعها الخطابي.. وفي تلك المدرسة كان يتقن التعليم المسيحي»[4]. على الرغم من الاختلاف المذهبي الذي يعني للناس كثيراً، ولاسيما في تلك المرحلة التي عايشها حاوي؛ «فخليل كان طالباً أرثوذكسيّاً في مدرسة يسوعية كاثوليكية،

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص:75.

(2) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 76.

(3) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص:77.

(4) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 78–79.

وأبناء البلدة ما كانوا يحفلون كثيراً بهذا التجاذب بين الإرساليات، وكانوا يختارون المدرسة الموافقة لأبنائهم وفق مستواهم»[1]؛ لأن الموقع الاجتماعي كما هو ظاهر والقدرة الاقتصادية تتغلّب على الموقع الطائفي، على الرغم من أنَّه لَيْسَ هناك «من يجهل أو ينكر أن التعليم كان طائفياً منذ عهده الأول»[2]. ونحن هنا لا يهمّنا مطلقاً أن نشير إلى طائفية التعليم إلا لأنه يفيدنا في عرض موقف خليل حاوي من هذه الطائفية، فقد كان سائداً في أوساط التعليم الديني الطائفيّ أن الأرثوذكس هم «الهراطقة الذين خرجوا عن تعليم الكنيسة الرسولية الجامعة، وعن طاعة البابا»[3].

والغريب في الأمر والجيد في آن معاً أن «الطلبة الأرثوذكس يتعلَّمون هذا الفصل ويجيبون عنه كَدَأبهم غير حافلين، وأهلهم أيضاً غير حافلين»[4]، ويبدو أن مردُّ ذلك إلى أن مستوى التعليم الذي تقدّمه هذه المدرسة يصرف النظر عن مثل هذه الخلافات المذهبية الطائفية، لكنَّ الأهم من ذلك كله هو موقف خليلٍ حاوي الفتى الذي ينظر إلى الأمور بشكل مختلف، فهو ذو تعليم دينيّ صرف، لكنه يبدي وعياً استثنائياً في موقفه من الدّين ويبدي (حالة عصيان مبكّر) على الطائفية والمذهبية والتعليم الطائفي؛ فقد «اتفق أن خليلاً كان (يسمّع) هذا الفصل (فصل الهراطقة) فطرح عليه البادري (الكاهن) السؤال المتعلّق بالهراطقة وأصحاب الدين الصحيح، وكان على خليل أن يجيب بأن الهراطقة هم الأرثوذكس، فأبى خليل الإجابة، فكان الكاهن يردّد الجواب ويطلب منه أن يكرّر إثره، وخليل يرفض ويتمادى في الرفض، حتى تفاقم أمره مع الكاهن، وعلت الصيحة، وحمل الكاهن قضيباً وانهال به على خليل، وخليل مصرّ على التمنّع عن تكرار ذلك الجواب»[5].

وهنا أيضاً نجد مِفْصَلاً حقيقياً لتكوين شخصية حاوي وتبلورها، وهذا مقدمة مهمّة لمقولة (الانبعاث) التي انتظمت حياته كلّها بعد ذلك. ومن الواضح أن هذا الموقف كان له أثر كبير في علاقة خليل حاوي برجال الدين الذين يحاولون زرع الطائفية والكراهية؛

---

(1) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 79.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص:81.

(3) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 81.

(4) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 81.

(5) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص:81.

لأن «الذين رافقوا خليلاً في رحلة عمره كانوا يدركون أن تلك الحادثة غادرت أثراً فيه، ليس وحسب من ناحية العصيان ضد كل طاغ بالفكر والإرادة، وإنما تضاعفت في أعماقه وتعقّدت وجعلته يسيء الظن، أبداً، برجال الدين، والصداقة التي أوثقته في زمن ما (ببعض رجال الدين) وبعض الكهنة كانت قائمةً على الصداقة الثقافية والوجدانية وليس لها أية صفة من الصّفات الدينية أو الطائفية»[1].

وإذا ركنّا إلى هذه الأخبار فإننا نقول: إنّ حاوي في طفولته –كما هو في بقية مراحل حياته– مثال للمثقف العربي والإنسان المسكون بالهاجس الحضاري العربي الذي أراد لأمّته أنْ تخرج من هذا التخلف الحضاريّ، وما إحساسه بفجائع أمته السياسية أقلّ أثراً أو فجيعةً من إحساسه بالفجائع الاجتماعيّة والطائفيّة.

وكان للسلوك الديني الأسطوري أثرٌ في تكوين التّصوّر التخييلي لحاوي في هذه المرحلة من حياته، فهو الابن الأكبر لوالديه، وله شقيقة انقطع بعدها نسل أبويها مدّةً من الزمن، فما كان من الأقارب إلا أن اقترحوا تخليص الوالدين من الأرواح الغامضة، ولأن الوالدين مربوطان على الأولاد بأرواح غامضة فعزموا على «أن يدلّوا أخته الأصغر منه سناً من قبة الكنيسة العالية؛ بل الشاهقة ثلاث مرات في سلٍّ كبير ومكين.. إنه مزيج من الدين والأسطورة والسّحر»[2].

وهذا الموقف الذي يشهده الطفل أمام عينيه لا بد من أن يكون له رسوّ في أعماق النفس ليتجلى فيما بعد على أشكال شعريّة وتصويريّة معينة، وتبقى في إطار علاقة حاوي بالدّين وبحالة خاصّة، وبمناسبة أكثر خصوصيّة وهي (أسبوع الآلام) الذي له رمزيّة خاصّة عنده، فقد كان خليل كما تقول الوالدة في أسبوع الآلام، يكاد لا يُرى في المنزل، كان يتفقّد الغابات والأحراج، ويحمي زهور الشقائق، تلك الزهور ذات الألوان الحمراء القاسية واللينة والتي فيها أنواع من الاحمرار الذي يماثل حمرة الدم وهي وفقاً للأسطورة تبعث بدم أدونيس.. بين تلك الزّهور، عدا عن الشقائق كانت هناك زهرة خضراء ولها أكمام حمراء قانية، وكأن الاحمرار يوشك أن يتقطّر منها، ويتساقط على الأرض، تلك الزهرة كانت

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 84.

(2) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 97–98.

تسمَّى عندنا في الجبل زهرة دم المسيح.. الشقائق هي دم أدونيس وتلك الزهرة هي زهرة دم المسيح، والمسيح وأدونيس سيّان. وخليل كان يجمع الشقائق ويجمع زهرة دم المسيح ويضفرها معاً في باقات كثيرة يُعدّ لها أياماً قبل الجمعة العظيمة التي صُلب فيها المسيح»[1]، «وقد وجدنا في شعر حاوي رمزية المسيح وتموز وأدونيس»[2] بكثرة محاولاً أن يمزج بينهم جميعاً، وتشكل الرموز ذات البعد الوثني بعداً سماوياً في مفهوم خليل حاوي للمسيحية.

ولكنَّ حاوي كما نلحظ ظلّ يتمثّل البعد الوثني لها وهو الأكثر إيحاءً له والأكثر إلهاماً، «فخليل كان يسمع التراتيل التي تُنْشَدُ في جنازة المسيح، وكأنه يسمع الجوقات البدائية تقيم جنازة تموز كما كانت تجري في جبيل وما إليها»[3].

ومن الظاهر أنّه كان يفهم التاريخ والزمن وحدة كليّة متكاملة، والماضي يعني له الكثير من الرّمز والإيحاء وهو ترميز الحضارة، لذلك كان مقصده الدائم «نهر إبراهيم وهو منسوب إلى إبراهيم القرشي الذي هدم الهياكل الوثنية التي كانت تقام هناك لعبادة الزهرة وأدونيس وعشتروت. وهناك كان يتوحّد ويتجمّد، وكأنه في قلب هيكل أدونيس رحب، أو كأنه كان يسمع رفيف أجنحة الأساطير عبر الأغصان والوادي»[4].

ومن العسير فهم هذا الجنوح الكبير إلى الطقوس الوثنية، وفي الوقت نفسه الجُنوح إلى الانعتاق والانبعاث إلا في ضوء الرّمز والمزج الرّمزي بين ما هو مسيحيٌّ وما هو رمزي وثنيّ،كلّ هذا الخيال الرمزي «قرأه حين كبر في كتاب الغُصْن الذّهبي (الغولدن بو)»[5]. وقد تجلّت هذه الرموز التصويريّة في جلّ صوره وخيالاته، ولا تثار دهشتنا عندما نقرأ الطقوس الدينية الّتي كان حاوي يدور في فلكها، أو التي كانت تدور حوله، «فإثر المناحات

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص:145.

(2) يبدو أن القصيدة التموزية تطوّرت «من الصورة الوثنية إلى الرمز المجرد، ومن الرمز المجرّد إلى لغة لا يفهمها إلا أتباعها؛ ولذلك يطلق على عقيدة تمّوز هذه تعبير (القصيدة الباطنية، وانتقلت من عصرٍ إلى عصر، وما زلنا نعيش آثارها الضاربة الجذور في قرية المنطقة العربية حتى الآن»، من عقيدة الخلود والتقمّص في فن الشرق القديم، أنطون مورتكات ترجمة توفيق سليمان ص: 14.

(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 147.

(4) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 146.

(5)) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 146.(كتاب الغصن الذهبي، تأليف جيمس فرايزر، ترجمة أحمد أبو زيد، وهو دراسة في السحر والدين.

التي كانت تقام للمسيح وفقاً لصلوات ذات ألحان شجيّة نوّاحه، كان أئمة القوم في البلدة يحملون النعش ويدورن به دورات ثلاث، تماماً كما كان يجري الدّوار القديم، عبر راقصات الهيكل المقدّسات، حين يحملون نعش أدونيس ويطفن به ثلاث مرات بين الرجال والنساء المنتحبات، ثم إنّ الزهور كانت توزّع على أهل البلدة فيتبركون ويرجعون إلى منازلهم على رجاء قيامة المسيح بعد ثلاثة أيّام»[1]، وقد ارتبطت فكرة الانبعاث وعودة الحياة بعودة المسيح، ويبدو أن عودة الحياة وتجدّدها بالربيع وعودته كلّ سنة كانت تجعل «قيامة المسيح موثوقة بعودة الربيع»[2].

وفي ختام الحديث عن هذه الرموز الانبعاثية نقول: «لا يمكن الفصل بين أقانيم الرّمز الانبعاثي الثلاثة: المسيح وتموز وأدونيس؛ فالفصح كان بالنسبة إليه فصح المسيح وفصح تموز وأدونيس، وهو عائد، كما أحسبه إلى تلك المرحلة التي تقمصت عليه في شبابه وزمن نضوجه، فاتخذها يقيناً عاماً وموضوعياً وأسطورياً فضلاً عن كونها يقيناً ذاتياً، وتجربة خاصة من زمن الطفولة، وقد تطعمت من بعد بعمله الحثيث في قلب الكروم والحقول والغابات واغتباطه بالمواسم وأفراح الحصاد والمعاصر»[3]:

يا إله الخصب، يا بعلاً يفضُّ

التربةَ العاقرَ

يا شمسَ الحصيدْ

يا إلهاً ينفض القبرْ

ويا فصحاً مجيد

أنتْ يا تمُّوز، يا شمس الحصيدْ

نجِّنا، نجِّ عروق الأرضِ[4]

---

(1) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 147.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 142.

(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 143.

(4) الديوان ص:119.

لقد أصبح من الواضح ذلك الجوّ النُّواحيّ المتفجّع بالحياة والموت والباحث عن الخلاص الذي تقدمه لنا رؤى حاوي وأشعاره التي لا يكاد يخلو بيت واحد منها من رثاء الإنسانية والكون والبشر ورثاء الذّات والأمّة والقيم والحياة وكلّ موجودات الأرض في مشاهد الفجيعة والخراب والفساد والانهيار، والبحث عن البعث والنهوض والخلود للخروج من الشرق العتيق القابع في كهوفه:

يعبرون الجسر في الصبُّح خفافاً

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيدْ

من كهوفِ الشَّرق

من مستنقعِ الشَّرق

إلى الشرقِ الجديد [1]

ومَنِ الّذين سَيُحقّقون هذه المعجزة؟! وبمَ ستتحقّق؟، إنَّه إيمان حاوي بالإنسان المتفوق، وهي فكرة كانت سائدة في مرحلة ما في الفكر الغربيّ والفكر الإنسانيّ (خاصّة لدى نيتشه وغيره من فلاسفة الألمان)[2]، وهذا الإنسان المتفوق ربما يكون بعيداً عن الصفات الغربية، وله صفاتٌ عربيةٌ خاصّةٌ وجدها حاوي في إيمانه بالقوميّة العربية، وبالأصلاب القويّة، وبالفروسيّة التي تحقق السيطرة والإرادة، «كان خليل يؤمن بالصُّلب القويّ والرّجال السمر الطّوال، وما كانت قامته طويلة، وحين نزل عليه الإيمان الحتميّ، كما كان يقول، الإيمان بالقوميّة العربية كان يحنُّ إلى الفرسان العرب الفاتحين، ويجد أنّهم تحققت فيهم قوّة الصلب والفروسة التي مازال يصلّي لها، وقد تجلَّت فيهم غاية التجلّي، وكان خليل يجد في أبطال الفتوح العربية آباء محقّين للجيل الجديد أو النّسل الجديد الّذي تَغَنّى به في معظم قصائده»[3].

---

(1) الديوان ص:168–169.

(2) المتفوّق في رأي نيتشه: أسمى إنسان مأمول، يتصف بأنه لمّا يظهر على أرضنا، وليس نوعاً إنسانياً جديداً، وليس محصوراً بعِرقْ، وليس امرأة، وليس أبعد من العظماء، وهو ذروة البشرية، وحيد «نيتشه نبي المتفوّق»، يوحنا قمير، بين ص: 32 وص: 35. ونجد أن هدف نيتشه في الإنسان المتفوق السوبرمان «هو الهدف للارتفاع بالجميع نحو المثالية والكمال المطلق» في سبيل موسوعة فلسفية، مصطفى غالب، نيتشه ص: 105.

(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 146–147.

وجدير بالذّكر أنّ المدّ القوميّ كان سائداً في المرحلة التي عاشها خليل حاوي، وكانت في أوجها في مرحلة شبابه وفتوته، يضاف إلى ذلك إيمانه بضرورة الخصب والانبعاث، وهذا لا يكون من الخارج أو بالاكتساب، ولكنه يتمّ من الدّاخل، من إنتاج الأصلاب المخصبة القويّة، وهي نظريّة موجودة في التراث العربي حيث كان يعتمد على الفرسان السمر الطوال، في الإخصاب وتلقيح النساء لإنجاب نسلٍ قويّ يستحقُّ لقب الفروسية:

يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمسَ الحصيدْ

باركِ الأرض التي تعطي رجالاً

أقوياء الصُّلب، نسلاً لا يبيد

يرثونَ الأرض للدَّهرِ الأبيدْ

بارك النسل العتيدْ

باركِ النَّسلَ العتيدَ / بارك النسلَ العتيد

يا إله الخصب يا تمُّوز يا شمسَ الحصيد [1].

علاقته بالطبيعة: ولأن الطبيعة رمز أبديّ خالد من رموز الخصب والخلود فقد امتزج حاوي بها امتزاجاً روحياً كليّاً، بل كانت الطبيعة تعبيراً عن رموز مهمة لديه، كان أهمها رمز الآلام ودماء المسيح، التي رأيناها في حديثنا عن ارتباط الآلام بزهرة الشقائق وبزهرة دم المسيح، وارتبطت عودة الحياة إلى الطبيعة بعودة المسيح إلى الحياة مرّة أخرى.

كما أسلفنا لقد عشق حاوي الطبيعة «فقد كان خليل يهرع في أسبوع الآلام مع صحبه إلى البوادي والحقول وينفقون النهار كله في جمع أزهار الربيع، وهم يغرقون في الوحول ويشتمّون الزهر ويعانقونه بأيديهم ويكون الزهرة، ثمة، شلالات شلالات، إنه يقيم مهرجان الأشكال والألوان والعطور، وكل غصن بُعث ونهض من وقدته، والطبيعة تستعيد حلّة الاخضرار أو حلل الاخضرار والبياض والاصفرار والوردي.. وفي تلك الجولات اخترن

---

(1) الديوان ص:128.

خليل مآثر الطبيعة، واغتبط بعودتها وكانت قيامة المسيح موثوقة في ذهنه بعودة الربيع»[1].

طبيعة شخصيته طبيعة خاصة: ومن أهمّ الصفات التي ميّزت شخصيّة حاوي في هذه المرحلة هي محاولته القصوى للاستقلال بالرأي والذوق والسلوك؛ لأنه يعتمد على قدراته التي يحسّ بها، ولأنه مثّل دور الأب لإخوته في مراحل كثيرة غاب عنها والده لأنه هو الابن الأكبر، إلى جانب تصور كلّي خاص لذاته ولرؤيته للإنسان الذي يجب أن تكون تصوراته كلاً متكاملاً، وهذا نابع من حسّه الفلسفي الذي يسعى إلى أن يكون نظرية متكاملة متجانسة» فقد كان خليل متمرّداً، يأنف أن يؤخذ مأخذ الأطفال، وأن يدع والدته تقصّ شعره كالفتى الغُفْل الذي لا إرادة له ولا قرار»[2]، وليس هذا وحده الّذي دلّ على نمو شخصيته ودنوّه من الرشد، وعلى الرغم من سنه الصغيرة «كانت نفسه قد كبرت عن هذه الأشياء، وفي غير عمرها، فما رأيته يوماً وقد هشَّ لثوب جديد، ولا احتفل بحذاء، وصارت عنده هموم أكبر من عمره، وكان يعيش فتوّته أو طفولته بذهن الراشدين تقريباً»[3]، ويبدو أن هناك ناظماً خاصّاً ينتظم سلوكه وذهنه ومشاعره ونظرته إلى الأشياء، فهو حتى آخر حياته خصوصاً بعد عودته وتخرجه من كيمبردج «ما كانت حَرِيّة أن تبدل فيه طبعه المتمادي والمتطرّف في تلمّس العاهات العامة من خلال النقائص الجزئية والذاتية التي قد ما تعبر على صفحات نفوس الآخرين»[4]، وهذا ناتج عن رهافة الحسّ ودقة الملاحظات ونصاعة الرؤية ونبل المقصد ونظافة القلب ونقاء الروح وصفاء الذهن وتوقده بلوثة البحث والتقصي والمقارنة والمشابهة، فهو «منذ ذلك العهد (طفولتهـ) قد ولج في الصورة والمثال، وإن الجزء كان ينتمي في ذهنه إلى الكل، وأن أي عاهة جزئية وطارئة كانت تؤدّي به إلى مبادئ عامة.. وما كان خليل قادراً أن يكون متآلفاً ورائقاً وإخوته مشوّهو الثياب والشعور، فهذه كانت بالنسبة إليه مثل شارات ورموز حاسمة ومعصومة، وكان ينكرها ويتنكّر لها، أو إنه يثور عليها ويغضب غضباً متمادياً، لا تبرير له»[5] ومجرد قولنا لا تبرير له يعني أنّ هناك حالة عصبية

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 142.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 133.

(3) إيليا حاوي،مع خليل حاوي ص: 132.

(4) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 137.

(5) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 137.

خاصّة، نكاد ندعوها عصابية، وقارئ نصّ حاوي الشعري عامة وسيرته الشخصية خاصة مهما يكن فيها من تحوير ومبالغة ومثالية؛ فإنه لا بدّ أن يلمح الملمح العصابي الواضح في شخصيّة حاوي الذي يكاد يصل إلى حد المرضية الفصامية في ردود أفعاله نحو أحداث الحياة والكون، وخير دليل على ما نذهب إليه فعله النهائي الذي أنهى به حياته، فهو ارتكاس عُصابي على أحداث الحياة، وقد يكون ارتكاساً فصامياً أبعد مدى من العصابية، وهذا ليس غريباً حتى على الشاعر نفسه الّذي اعترف بأن ضعف العصب هو مرض الشعراء، كلهم يشكون ضعف العصب وارتجاج العصب.

جرياً على عادة الأسرة العربية في أن يكون الابن الأكبر والداً ثانياً فيها؛ فقد مثل خليل حاوي هذا الدّور على خير ما يكون، على الرّغم من أنه «كان ينعم بحب العائلة والأهل له وإيثار الخلاّن والجيران»[1]، ويبدو أن العزلة التي كان يعانيها في المنزل وحده «ووالده غائب وقد انتدب نفسه لمهمة الرجال وهو ولد صغير»[2]، عززت هذا الشعور لديه. ويضاف إلى ذلك أن خليلاً مارس مهنة مهمة في سياق عمله في الحياة، وهي مهنة البناء أو ما يسمونها مهنة «(العمار) التي اشتهر أهل بلدته الشوير بإجادتها وإتقانها، وكثيراً ما كان يحلو له في ساعات صفائه أن يتحدث عن صلة الشعر وأهل الشعر بهذه المهنة، فكان يقول: إن القصيدة عبارة عن عمارة وعن هندسة معيّنة، إذا اختلت فيها قاعدة ما انهارت كل قواعدها الأخرى، وأن أهل الشعر بأمس الحاجة إلى تقاليد أهل العمار في حياتهم المهنيّة»[3].

إن تعبير حاوي عن تشابه مهنة العمار مع الشعر ومعمار الشعر تعبير بسيط في هذا المجال، ويبدو أنه يقدّمه لأناس غير متخصصين في مجال الشعر أو النقد، ولكنه عندما أراد أن يتحدث إلى النقاد أو المتخصصين فإنه استدعى مقولة الوحدة العضوية المعمارية في القصيدة، وسنناقش هذا الموضوع في تناولنا للقضايا النقدية التي تناولها في كتاباته باستفاضة؛ لأنه اهتم اهتماماً شديداً بهذه القضية، ويحاول دائماً أن يستحضر كلية الأشياء؛ فهو يرى أن «أهل العمار لديهم تراتبية شبيهة بتراتبية الطرق الصوفية من حيث خضوع المريد لشيخه أو

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 105.

(2) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 112.

(3) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 87.

لقطبه، وكلمة (معلم) في مهنة العمار لا يبلغها الشخص إلا بعد مرور سنوات طويلة يثبت كفاءته وفنه»[1]، والكلية التي يستحضرها هنا هي علاقات الأشياء بعضها ببعض، وهي تنم عن إيمان بوحدة الكون، وسنرى أن هذه النظرية (وحدة الكون والحلول[2]؛ وهي نظرية المتصوفة تتوافق توافقاً تاماً مع نظرية النموّ العضوي للأشياء وللنباتات وللكون)[3]، وبما أنّ الفن المعماري منتج إنساني فني فهو يخضع أيضاً لهذه النظرية الكلية، وكذلك الشعر، لذلك فهما متشابهان جملة وتفصيلاً وانتماءً، ويمارس خليل أعمالاً مهنية أخرى بسبب ضيق ذات اليد، بعد أن توقفت أعمال البناء والعمار بسبب الخراب الذي خلَّفته الحرب العالمية الأولى، واضطرته أن يغادر المدرسة و«يعمل مع عمال البلدية في رصف الطرقات وترميمها»[4].

بهذا النمط من الأعمال والضرورة نسدل الستارة على طفولة خليل حاوي وفتوته بعد أن قدَّمنا المفاصل الأساسية ذات الأثر الرئيس في حياته وفي شعره.

خليل حاوي في مرحلة الشّباب:

ربّما تكون الطفولة المرحلة الأكثر أثراً في حياة الفرد، ولكنّ هناك مرحلة لا تكاد تقلّ أهميّة عن هذه المرحلة، هي مرحلة الشباب، هذه المرحلة الّتي تعدّ مرحلة التكوّن النفسيّ، والفكري، والنهوض الرّوحي الذي تتبلور فيه جميع المفاهيم وتتخذ لها منحى خاصاً يسعى فيها الإنسان لخلق عالم خاصٍّ به عالم مستقل تكتنفه الرؤى والأحلام والآمال ومحاولات السّعي إلى التغيير وتكوين العالم بحسب طموحات الشاب وتطلّعاته، يضاف إلى ذلك أن هذه المرحلة تعدّ مرحلة نضج فيزيولوجيّ تنعكس آثاره سلباً، أو إيجاباً، على الإنسان، إلى جانب مجموعة المؤثرات الخارجيّة الّتي سنتناولها الآن في الصفحات القادمة.

رأينا أن خليل حاوي ولد في مرحلةٍ عالميّة من أحلك المراحل، فقد كانت الحرب العالميّة

(1) إيليا حاوي،مع خليل حاوي ص:87.

(2) «الحلول: يرى بعضهم أن الله تعالى يحلّ في العارفين» معجم مصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني،ص: 82.

(3) نمو النبات، م. بلاك، وج إيدلمان. يركز الكاتب في هذا الكتاب على أن من أكثر الأشياء التي تؤديها النباتات هو قيامها بالنمو، وتعتبر هذه عملية طبيعية ذات أساس مادي لوجودنا ص: 5 المقدمة.

(4) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 175.

الأولى قد وضعت أوزارها، وران على العالم جوّها المقيت واستيقظ العالم بعد هول الصدمة لينظر إلى ما اقترفت يد الأشرار فيه، ولا بد من الانتباه إلى أنَّ خليلاً عاش الجزء الأكبر من شبابه بعد ذلك في أجواء الحرب العالميّة الثّانية التي كان لنتائجها أثرٌ كبير في تحوّلات الأدب العالمي، وفي النتيجة في نفس حاوي وفي فكره، وأكملت نتائج هذه الحرب الصّورة التي رسمتها له والدته عن الموت والجوع والفجيعة التي عاشها نفسياً وذاكريّاً، مضافة إلى الدّمار والخراب والموت والفجيعة في الحرب الكونية الثانية.

انتهت مرحلة الطّفولة في حياة خليل عند أعمال شاقة ومهن متنوعة أشقته وأدخلت الضغينة في نفسه على عالمٍ ظالمٍ قاهر، همه أن يقهر الصغار والكبار معاً، ولكنّ هذه المعاناة الطفولية المعذَّبة لم تنته بانتقاله إلى عالم الشباب والرجولة، بل استمرت ربّما بشكل أكثر قسوة وضغطاً وقهراً.

وكان خليل «قد كبر على العودة إلى المدرسة حين تعافى والده واستعاد قدرته على العَمَل، ولو أنّه عزم أن يرجع إلى المدرسة في بلدته لما وجد صفاً من مستواه، كان قد تثقّف على نفسه»[1]، وهنا تبدأ المشكلة الأساس في التكوين الثقافي الذّاتي الّذي أصبح فيما بعد نمطاً أساساً متبعاً كان له الأثر الأكبر في تكوين شخصيته الثقافية، وربّما يكون هذا النمط الأكثر فائدة له، على الرّغم من أنّه استمرّ بعد ذلك في التعليم الأكاديميّ ونال درجة الدكتوراه، ونتيجة لهذا الوضع الذي لم يسمح له بالاستمرار في الانضمام إلى المدرسة مارس العمل ليكسب عيشه فعمل في «الإسكافيّة» و«ناطوراً في الكروم» «ليظل قرب الطّبيعة»[2]،ومن المعروف أنّه سيكون الطابع الجوهري للأدب أن يمثّل الطبيعة مباشرةً الطبيعة! إنها الشعار الذي أطلقه الأوائل من الرومنسيّين[3].

ويبدو أنه حذق عمل صناعة الأحذية ومهر فيه لما في هذا الفن من ضرورة للإتقان والفنّ والذّوق والصعوبة، وهي أمور توافرت لخليلٍ في جميع أعماله، خاصّة مهنة «العمار» البناء، التي تعدّ فنّاً قائماً بذاته.

---

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 181.

(2) إيليا حاوي مع خليل حاوي، ص: 181.

(3) فان يتيغيم، الرومنسية في الأدب الأوروبي، ج1 ص: 125.

ويبدو أنّ هذه الأعمال كانت أعمالاً قاهرة على المستوى النفسي للشاب خليل، فقد كان يصاب بحالات ثورة عارمة على هذه الأعمال التي يعدّها مهينة له تبعده عن حلمه في الدّراسة والقراءة وكتابة الشعر والزّجل؛ لذلك «كانت تعتري خليلاً حالاتٌ من القنوط والسويداء على ذلك العمل اليدويّ التَّافه والآني كما كان يقول، والأزمة التي أحدثها انقطاعه عن الدرس وانصرافه للعمل اليدوي تضاعفت في نفس خليل.. ولكنَّ نوعاً من المثال التجريدي الغامض كان يغاويه وهو يناجيه ويتمثله في أعماقه أيّ مثال؟ ربما كان الشعر الزجلي، ربّما إكمال الدراسة والتثقف بالثقافة الأكاديميّة، إذ ربّما أحسّ أن كلَّ ما يدرسه على نفسه يبقى دون ترابط وتواثق وإحكام، وأنه لا بد له من الإلمام بالدراسة الأكاديميّة المتصلة الحلقات»[1]، ولم يتوقف إحساس خليل حاوي بالإهانة فقط بسبب عمله الذي لم يحسّ بأنّه يحقق له ذاته، بل تعرض أيضاً للظلم وحبس أجره عنه، فأحس بأنّه يتعرّض لإهانة أكبر «أنت تأكل تعبي الحلال، وتزعم أنّه لا يحقّ لي أجر»[2].

وتقلّب خليل في الأعمال التي أشقته فكان يعمل في تقليم الصّنوبر، وكان أبناء بلدته لا يقبلون إلاّ أن يكون هو الذي يقلّم لهم أشجارهم لمهارته وخبرته، إلى درجة أنّهم ينتظرونه ولا يكلفون غيره فيفوت موعد تقليم الأشجار عليهم.

وفي هذه المرحلة ظهرت بواكير زجليّة لديه كما تحدثنا سابقاً، فقد نظم قصيدتين في موت أحد الرجال المهمين في بلدته، و«ألقاهما في يومين متتاليين، وكان لهما وقع كبير في أبناء البلدة والجوار، وهاتان القصيدتان ضاعتا»[3]، ويسجل إيليا حاوي قصيدة زجلية قالها أخوه خليل أذيعت في الإذاعة اللبنانية، ونال ثمنها خمساً وثلاثين قرشاً يومذاك، يقول فيها:

قومي البِسي وتلفلفي بالشال

دقّت جراس العيد

وعالبرد ليكي تجمّد الشلال

---

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 185.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 184.

(3) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 191.

ويبدو أن هذه التجربة مع الإذاعة اللبنانية كان لها أثر سلبي؛ فقد أنفق مكافأة القصيدة «في سبيل المراجعات والوساطات»، وقد أقسم إثرها أنه لا يلقي أي قصيدة في الإذاعة، ولا يذل نفسه على أعتابها بين الشعراء المتعيشين بهذا المال البخس والذليل»[2]. ومن الأعمال التي مارسها خليل «التوريق والتطبيق» كل ذلك بسبب الحاجة والفاقة والفقر، وما يهمنا من هذه الأعمال أنها حفرت في الطبقات النفسية لديه، ووجهت مشاعره وأحاسيسه وفق مركب الظلم والإحساس بالذل الذي وجه تصويره الشعري أيضاً باتجاه معيّن.

نظراً للتكوين النّفسيّ والتوجه الشعري المبكر عند حاوي فقد شغف «في تلك الحقبة بين عامي 1933 و1936 غاية الشغف بالأدب الجبراني، فضلاً عن الزّجل، جبران كان نبياً لذلك الجيل من الفتيان، وهو يجسّد حلم الثورة والتغيير فيهم، وما كان يقوله كأنه كان ينقله عن أفئدتهم وألسنتهم ومشاعرهم الجليّة والغامضة»[3] وهذا ينمّ عن تلك الرّوح الثائرة بل المتمردة التي تحدث عنها جبران في «الأرواح المتمردة»، ومن الواضح أن حاوي يعدّ (جبران) أحد المعلمين الأوائل الذين تتلمذ عليهم وسنرى لاحقاً أنه ألف كتاباً باللغة الإنجليزيّة عن جبران[4] ترجمت ريتا عوض فصلاً منه بعنوان «تحليل الشكل والأسلوب لدى جبران»[5]، ويبدو أن إعادة الترجمة جاءت لأسباب شكّها بصحة النص المترجم للأطروحة كاملة، فهي تقول: «والترجمة وإن كانت بإشراف المؤلف، كما يذكر المترجم، فإنها إجمالاً غير مرضية، وأذكر أن حاوي أخبرني أنه لم يكن راضياً كل الرضا عنها، وكان يعرف حدود قدرات المترجم، لكنه كان راغباً في أن يُترجَم الكتاب، فلم يثنِ المترجم عن عزمه على الترجمة، بل صرف الكثير من وقته معه»[6]، وإذا كان الأمر مهماً لحاوي إلى هذه الدرجة، فلماذا لم يترجم الكتاب بنفسه، لأنه أكثر قدرة، ويستطيع أن يعيد صوغ أفكاره بلغته الأمّ.

---

(1) (إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 191.

(2) إيليا حاوي مع خليل حاوي ص: 197.

(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 197.

(4) khalil Gibran, His Background, Character Works

(5) ريتا عوض، خليل حاوي فلسفة الشعر والحضارة، ص: 172.

(6)) ريتا عوض، خليل حاوي فلسفة الشعر والحضارة، ص: 42.

ويصل حدّ الإعجاب بجبران إلى أنه «ما صدر كتاب لجبران إلا واقتناه خليل وقرأه مراراً وتكراراً، ومعظم كتاباته كانت تتردد على لسان خليل، يلقيها تلاوة من الكتب أو يحفظها عن ظهر قلب ويُلقيها كما كان في زمن المدرسة»[1] ولم يكن جبران وحده صاحب الأثر الأدبي والنفسي في خليل حاوي وفي شعره، وإنما كان هناك على المستوى السياسي والفكري مؤسس الحزب القومي السوري أنطوان سعادة، الذي «قدم بعقيدته التي رأى فيها هؤلاء (خليل وجيله) أن فيها كثيراً من الأنفاس الجبرانية، فالتحموا بها»[2]، ويذكر أن «حاوي انتسب إلى الحزب القومي السوري في 1946 وهو في الكلية الثانوية العامة»[3]، و«يذكر الذين عرفوا حاوي عن كثب أنه كان في أحاديثه الخاصة إليهم ينوّه بفضل مبادئ سعادة عليه، ويفتخر بمعرفته الشخصية بزعيم الحزب السوري القومي الاجتماعي»[4].

وكان لهذه التجربة في هذا الحزب أثر واضح بين في منطلقاته الفكرية والسياسية والحضارية، «إن تجربة خليل حاوي في الحركة القومية رسمت شخصيته في أعماقها، وكان لها الأثر الفعال في يقظته الفكرية والشعورية والإرادية في نظرته إلى الإنسان والحياة والفن»[5]، ربما لا يكون الأمر بهذه المبالغة التي يعرضها الكاتب محمود شريح على لسان حليم جرداق؛ لأن هذه الصفات التي يتحدث عنها من طبيعة شخصية حاوي، وربما تكون علاقته بالحزب بلورت هذه الصفات وصقلتها، وعلى الرغم من أنّ حاوي انسحب من الحزب فإنّ «جرداق» يؤكد «أن حاوي الذي انسحب من الحزب لم يستطع أن يسحب سعادة من نفسه كفكر وقدوة ونهضة روحية ونبالة، وأن في كل ما ورد في شعر خليل حاوي من ذكر للفارس للبطل وللمنقذ وللمخلص وللمحرر كان سعادة هو الحاضر في فكره وفي وعيه»[6].

تعليقاً على كلام جرداق نتساءل: هل حلّ سعادة محل المسيح في رؤية حاوي وقد رأينا ما للمسيح المخلّص المنقذ المحرّر من أثرٍ في عالم حاوي النفسيّ والروحي الذي أدى إلى الرمز

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 196.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 197.

(3) محمود شريح، خليل حاوي وأنطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، ص: 37.

(4) محمود شريح، خليل حاوي وأنطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، ص: 37.

(5) محمود شريح، خليل حاوي وأنطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، ص: 37.

(6) محمود شريح، خليل حاوي وأنطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، ص: 38.

الشعري؟! في تقديرنا أنّ هناك مبالغة في الحديث عن أثر سعادة في حاوي، ولكنْ يظل في ذهننا تساؤلُ آخر: هل أراد حاوي أن يمثل دور المتنبي في بلاط سيف الدولة فاتخذ من سعادة سيف دولته؟! ومن المعروف أنه «كانت معظم شواهده الشعرية من المتنبي»[1]، وكان الهاجس الأكبر عند حاوي في هذه المرحلة وما تليها الوحدة العربية والنهوض العربي، «كان يلتهب شوقاً للوحدة العربية ويقول: هل تتحقق وأنا طيّب؟ إذا تحققت بعد موتي أتمنى أن يذهبوا إلى قبري وينادوا: خليل! تحققت الوحدة»[2].

ويرى محمود شريح أنَّ «بين حاوي وسعادة شبهاً عظيماً من حيث تركيب الشخصية والمزاج النفسيّ»، واتفاق كبير على الرؤية الفلسفية والمذهب النقدي.. كان كلٌّ منهما مؤمناً بأن له دوراً قيادياً يضطلع به في سبيل خلاص أمته، ومخلصاً لقيم تراثية ومناقب اجتماعية تدفعه إلى السخاء والرأفة والشهامة، فادياً يموت عن الأمة ومن أجلها، ويوقن بالانبعاث فيها»[3].

يمكننا هنا أن نقبل قضية التشابه لكن ليس التناسخ، فخليل حاوي– وهذا ليس دفاعاً عنه بل كما سنراه – مثقف ثقافة فلسفية ونقدية شاملة وعامة ودقيقة وعميقة، وهو إلى ذلك صاحب مذهب شعري خاص ورؤية قومية عميقة لم تنحسر بسبب العمل السياسي، ويبدو أنه آثر مفارقة السيّاسة لأنها ستكون ذات أثر سلبي عليه وعلى شعره وثقافته.

وإذا كان الإحساس القومي لخليل حاوي قويّاً وجارحاً إلى هذه الدرجة فإننا نضع أنفسنا أمام تساؤل آخر، ونضعه كذلك أمام هذا التساؤل الذي فحواه: لماذا عمل خليل حاوي مع الجيش البريطاني؟! وإذا كان يتحلّى بتماسك النظرة والرؤية وشموليتهما وكان موقفه من الأخطاء الاجتماعيّة البسيطة صارماً جازماً، فكيف يقع في مثل هذا الخطأ الفادح؟! وهل يمكن أن نجد تسويغاً له في ضيق ذات اليد مثلاً أوالفقر والحاجة؟! أم أنه كان يعمل أعمالاً مدنية وليست عسكرية؟! لقد رأينا أنه قبل أعمالاً يجدها المجتمع متدنية المستوى الاجتماعي، وكان يأنف أن يستمرّ فيها، فكيف لا يأنف أن يعمل مع الجيش البريطاني

(1) محمود شريح، خليل حاوي وأنطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، ص: 32.
(2) محمود شريح، خليل حاوي وأنطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، ص: 38.
(3) محمود شريح، خليل حاوي وأنطوان سعادة، روابط الفكر الروحي، ص: 41.

ولو في أعمال مدنية، فهي في النهاية تؤدي خدمة للجيش الاستعماري! هل نستطيع أن نقبل التبريرات التي ساقها أخوه إيليا في كتابه الذي نستقي منه أكثر مجريات حياة خليل، فقد قال: «وقد كان خليل يأنف، في البدء، أن يتعامل مع الجيش البريطاني، وأراد أن يقف المواقف الوطنية المدويّة، وأن يندد بالأجانب والدخلاء، وأن صديقه بل مرشده الروحي جبران يغضب عليه ويتهمه الاتهامات الكثيرة، وفي هذه المرحلة كان خليل قد انخرط في الحزب القومي وأخذته نشوته وهوسه، وعقيدة هذا الحزب تحرّج عليه التعامل مع الأجانب المحتلّين، وبعد أن كان يتأثم قبلاً من العمل اليدوي لمشقته وامتناع نفسه عنه لقصوره عن أحلامه ودنياه، فإنه بات الآن ينبو عن العمل مع الجيش الأجنبي، ويجد في ذلك نوعاً من التنازل والإذلال، وأنه فقد ماهيته الثوريّة الرفضية، إلا أن الأهل والأقارب أقنعوه بأنه عمل لا شأن له بالسياسة، وأنَّ هؤلاء مقيمون هنا معه ومن دونه، وأن انقطاعه أو رفضه ما كانا حريين أن يبدلا من الأمر شيئاً»[1].

إذاً لماذا لم يخضع لأنفته من التعامل مع الأجنبي؟! ولماذا لم يردعه مرشده الحزبي (سعادة)؟! ولماذا لم يغضب عليه كما أحسّ بأن مرشده الروحي جبران سيغضب عليه؟! وما هذه السهولة التي يقتنع بها ويقنع أهله بأنّ الجيش البريطاني مقيم مهما يفعل؟ وهو الذي لم يقتنع بأن تقصّ له أمه شعرَهُ بنفسها، وكان (يقيم الدنيا ويقعدها) لأن أمّه كانت تقصّ شعر أخيه (الذي يجد له المبررات هنا، وأوجد له المسوغات هناك أيضاً، وكان يصرّ أن يذهب إلى الشلبي) الحلاق، هل الموقف من قصّ الشعر أكثر أهمية وبناء للشخصية من العمل مع الجيش البريطاني؟! ومتى كان صاحب الرؤيا والرؤية وصاحب نظرية الانبعاث الصارخ من أجل الوحدة العربية يقتنع بأن العمل مع المحتل طبيعي عادي، لأن هذا المحتل مقيم معه سواء أقاطعه أم لم يقاطعه؟ ثم ما الذي كان يسوق خليلاً إلى الجنون الفعلي – كما يقول إيليا – لو أنه رفض العمل مع الجيش البريطاني؟ «كان خليل يخوض في قلب تلك المهزلة الفاجعة التي كانت تمثل في ساح الوطن محنة الواقع والمثال، إنها معاناة الانفصام الدهري الذي لا يلتقي طرفاه إلا في لحظات نادرة، الانفصام بين الذات العليا الكامنة في الداخل، والصورة والشكل الآخر والذات الدنيا التي يعدو بها في دنيا الواقع والحتميات اليومية القاتلة، لو أن خليلاً رفض العمل مع الجيش ذاك،

(1) إيليا حاوي مع خليل حاوي، ص: 263.

لكان عليه أن يلج في حالة الجنون الفعلي»[1].

هذه المسوّغات ليست مقنعة مطلقاً، ولا تناسب الصورة (المثال) التي رسمها إيليا لأخيه خليل، والتي رسمناها جميعاً له، لماذا الجنون إذا لم يتعامل مع هذا الجيش الغازي المحتلّ الاستعماري؟! والسؤال الأهمّ: لماذا كانت ردّة فعله ضد نفسه قاسيةً إلى هذه الدرجة عند اجتياح إسرائيل للبنان وحصار بيروت، ألم يطلق النار على رأسه احتجاجاً على هذا الغزو؟! إذاً ما المفارقة التي تحدث هنا؟! ولماذا هذا التناقض الواضح بين هذين الموقفين؟! أم إن موقفه الأخير تكفير عن الأول واحتجاج على الحالتين؟!! هل يعني هذا أن «ما عجز عنه في ماضيه كان يثأر منه في واقعه الحاضر حين قدّر له ذلك»[2].

رأينا فيما سبق أن (خليل حاوي) كان مناهضاً للطائفية منذ طفولته، وقد رفض أن يصف الأرثوذكس بأنهم خارجون عن الدين الحقّ، ويتابع هذا الموقف بعد ذلك عندما أصبح رجلاً، فحين أراد الأرثوذكس أن ينشئوا حركة كما أنشئت تجمعات طائفية أخرى، هرع هؤلاء إليه (إلى خليل) يرون فيه منجاة لهم، يفيدون من علمه وثقافته، ومن شخصيته العروبية الحاسمة والمعصومة، وما كان من خليل إلا أن بدت على ملامحه حالات الشؤم التي تجعل من وجهه وجه ذئب قديم مفترس، وصاح بهم: «أنا لا أنتمي إلى طائفة، وإن كنتُ أرثوذكسياً، وكل حركة لها صفة طائفية أعتبرها ضدي، ولا أريد أن أكون وجيهاً طائفياً، فاقصروا ولا تراجعوني في هذا الشأن بعد الآن»[3].

وعندما أمعن هؤلاء في الإلحاح عليه وأرسلوا (الوسائط) قال لهم: «أنا رجل مستقل، وعروبتي هي عروبة خاصة، وثوريتي هي ثورية خاصة، وأنا لا أنطق باسم أحد، ولا أسمح لأحد أن ينطق باسمي»[4]، هنا تتجلى شخصية حاوي التي نعرفها، والتي عهدناها في شعره وفي مواقفه من الكون والإنسان والمجتمع وكل شيء في الكون مهما يكن «هذا الموقف باعثاً لاضطهاده في (منطقتهـ) وفي بيروت، والتضييق عليه حتى الاختناق والرغبة الصاعقة

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 264.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 265.

(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 265.

(4) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 266.

والسادية بالإذلال المتعمّد والمتمادي، ومن ثمة كان سبباً أساسياً وحاداً في قراره الأخير الذي اتخذه لوضع حدٍّ لحياته»[1]. وتمثّل هذه الحالة مأساة المثقف العربي الذي يحاول أن يخرج عن الأعراف السائدة سواء أكان ذلك على المستوى الاجتماعيّ أم الطّائفيّ، ومما لا شك فيه أنّ هذا الوضع هو الذي كان يؤرق (حاوي) ويَجْعَلُهُ يُحسَّ بمدى المأزق المعضل الذي يعيشه الوطن، فهو مؤمن أشدّ الإيمان بأنَّ هذه الحالة الطائفية هي التي جعلت المجتمع العربي في هذا المستوى من التخلّف، وهي التي ستبقيه في هذا المستوى، خاصّة أنَّ هذا الموقف حدث في مرحلة الحرب الطائفية البغيضة التي سبقت الاجتياح الصهيوني للبنان وسبقت إعلان حاوي نهاية حياته.

خليل حاوي والجامعة وصومعة كيمبردج:

استطاع خليل حاوي أن «يعدّ نفسه للعودة المنتظمة إلى المدرسة»[2]، و«كان خليل في تلك المرحلة أشبه براهب يتنسّك للعلم.. ولا ينفق وقتاً إلاّ في سبيل العلم، ولا ينفق مالاً إلاّ في سبيل العلم»[3]، وهذا الإعداد جعله مستعدّاً للدخول إلى «الجامعة الأميركيّة، وصار يدرس دراسات أكاديمية على أساتذة معروفين، بل إنّه جعل يروي ظمأه اللانهائي للقراءة، ومكتبة الجامعة الأميركية غدت وكأنها مكتبته الخاصّة به»[4] وهذا ما أثرى ثقافته التي حصّلها وأغناها غنى سنراه في كتاباته النقديّة وفي شعره وصورته الشعرية.. وبهذا حقق خليل حاوي حلمه في الدخول إلى الجامعة بعد أن كانت «أحلامه كلها نحيب»[5]، وظلّ خليل على علاقته بالطبيعة، فقد صعد إلى الجبل كدأبه، وصار يستحم في نشوة الصيف ونعيم ضهور الشوير»[6]، ولكن هذا الحلم لم يكن تحققه ليسير بسهولة، فقد توقف في السنة الرابعة، ولم يعد يجد نفقات دراسته في هذه السنة، وقد عرف ذلك زملاؤه وغيرهم من

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 266.
(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 283.
(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 283.
(4) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 321.
(5) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 378.
(6) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 379.

أهل بلدته، فراحوا يتبرعون بإعطائه هذه النفقات، ولكنه كان أبياً رفض كل العروض التي توصلت إلى أن «يتمادى هؤلاء ويوهمون خليلاً بأنهم حريون أن يركعوا أمامه ويطلبوا منه أن يقبل مالهم»[1].

وشهد العالم الفكريّ لخليل حاوي في الجامعة تحولاً كبيراً على مستوى الانتماء القومي، فقد لقي من رفقائه وزملائه في الدراسة طلاّباً من العالم العربي كله، سوريين وأردنيين وعراقيين وكويتيين، وإن كانت صلته بالطلبة اللبنانيين أقوى.. هذا المجتمع شبه العربي الذي أحسّ فيه بالانتماء إلى بلدان كبيرة وكثيرة حرَّك فيه النزعات القومية الأخرى التي تتعدّى نطاق المجال «السّوري القومي، وعرف أنّ الانتماء العربي هو أسلم وأوسع»[2].

وبعد ذلك نال درجة الماجستير بعد أنْ قرأها بشرف «إسحق موسى الحسيني»، وخرج خليل من حومة الماجستير منهكاً أو شبه منهك نفسياً وجسدياً ووجودياً، وعرف أنه عبر إكمال دراسته الجامعية سيكون في حالات انفصام انشقاقات كثيرة، وأنّ ماضيه المستبعد والمقيّد والمدفوع في غير سبيله ما غاب عنه، وإن كان في أمورٍ أرقى وأستر»[3]، وكذلك استطاع إنجاز الدكتوراه باللغة الإنكليزية في كيمبردج، «وهذه الحالة رافقته في كيمبردج، وانعكست في قصائده التي نظمها هناك، وبخاصة في قصيدتي (الناي والريح) و(وجوه السندباد)»[4].

---

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 379.

(2) إيليا حاوي، مع خليل حاوي، ص: 390.

(3) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 398.

(4) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ص: 399.

الفصل الثالث

أنواع الصورة الشعرية

أنواع الصورة الشعرية عند خليل حاوي:

إن البحث في مفهوم الصورة لا بد أن يستدعي الحديث عن أنواعها، هذه الأنواع التي تتعدد في الإطار العام، والتي يغدو تصنيفها على أساس الطبيعة الناظمة أو المهيمنة على الجو العام لها.

والقارئ لشعر خليل حاوي لا بد أن تستوقفه ظاهرة التنوع في الصورة، ومن يستقصِ مواضعها في الديوان سيلاحظْ حضوراً كثيفاً وراقياً سواء كان الأمر في نوع الصورة أم في مستواها وفضائها التعبيري، ويكمن الرقي الفني في صياغة الصورة عند خليل حاوي في أنها تحاول النزوع إلى عالمٍ خاصٍ، حيث تمثل الصورة رؤيةً وأداةً تعبيريةً مميزةً وخاصةً، وكذلك تغدو الصورة عند خليل حاوي صورةً متفردةً، لها حضورها الشخصي والإبداعي الذي يمكن أن يتلمسه المتخصص والخبير.

ولم أشأ في هذا الفصل أن أتعرض إلى كل الصور عند خليل حاوي، لضيق المقام وللزخم الكبير الذي يحفل به الديوان، ومن هنا كان انتخابي للصورة المشهدية، والضوئية، واللّونية، والحركية، لحضورها الواسع عبر مساحة ليست بالصغيرة، وحاولت أن أقدم نموذجاً نقدياً للصورة البسيطة في ضوء دراسة بنيويةٍ لعنوانات القصائد التي يجد فيها الباحث وميضاً إبداعياً تجعله يقف عندها، ويحاول أن يرصد هذا الوميض وما يلقيه من فضاءاتٍ تعبيريةٍ إبداعيةٍ.

واعتمدنا في دراسة أنواع الصور على تقسيم الدكتور نعيم اليافي في كتابه (تطور الصورة الفنية) وكتاب ساسين عساف (الصورة الفنية: وجهات نظر عربية وغربية):

الصورة المشهديّة:

وهي مشهدٌ تصويريّ متلاحق تتتالى فيه الصور، وتتراكم بطريقةٍ ملحميّة يكون للسرد فيها أثره الأكبر، فيأتلف من ذلك مشهد شعري وصفي، يقدم رؤيةً فكريّةً ورؤيا حلميّةً ملحميّةً يمتزج فيها الكابوس والأسطورة.وتميّزت الصورة المشهديّة عند حاوي بالسردية، وجدير بالذكر أن قصيدة البحار والدرويش خير مثالٍ على الصورة المشهديّة ، نقرأ في قصيدة البحار والدرويش:

«...وأرى ، ماذا أرى؟

موتاً ، رماداً وحريقْ....!

نزلتْ في الشاطئِ الغربيِّ

حدّق تَرها ... أم لا تطيقْ؟

....

آهِ كم أُحرقتُ في الطِّين المحمَّى

آه كم متُّ مع الطِّين المَوَاتْ[1].

تتحوّل القصيدة المشهديّة عند حاوي، إلى أسطورةٍ للموت، ونهرٍ يتدفق رماداً، وفي خضمّ يأسه واستسلامه الفاني، تتوارد الصور الرمزية أيقوناتٍ شاحبةٍ، ترتسم في لوحاتٍ إضاءاتها خافتةٌ وألوانها قاتمةٌ، تلفُّها مفردات من الغرق والعتمة وظلمة الكهوف، ثم ما تلبث الريح أن تذروَ رمادها في الشتات بعدما غادرها الحريق.

ويأتي صوت الشاعر هسيساً، مخنوق الأنفاس، خامداً، في دوّامة الموات التي تصقّع حاضره، وتغوّر أمّته في سحيق الاندحار، فيستسلم مهزوماً لقدره، وعواصف الانكسار تفتح شروخاً في داخله المحاصر بالسأم والأحزان، فتتأجج لديه رغبة التدمير والتّمرّد، ولكنه يظل ينوس متأرجحاً بين آلامه الذاتية، وعمق الجرح الغادر الذي يلتهم جسد أمته، فيبحث عن الخلاص الكلّيّ ويشدو قصائده لبعث جديد يتحرّى الآفاق منقّباً عن لحظةٍ تخلع نورها

(1) خليل حاوي، الديوان، ص: 45–49

على الكائنات، «فمنذ بدايات نهر الرماد عاش حاوي أزمة الحضارة الإنسانية، في تجلياتها الشرقية والغربية، فتجّسدت رؤيته وتجربته في صورتي البحار والدرويش، البحار رمز الإنسان الغربيّ المعاصر، وقد خذله العلم وجردته الحضارة المادية من إنسانيته فأبحر للبحث عن ذاته وعن حقيقته الوجودية الضائعة، والدرويش رمز الإنسان الشرقيّ المنغمس في الغيبيات، وغير الفاعل في التاريخ، وقد تبلّد حسّه، وتجمَّد فكره، وأضاع ذاكرته الحضاريّة ووعيه بالزمن، ويعاني الشاعر تمزقاً بين نموذجين حضاريين سائدين لا يؤدّي أيٌّ منهما إلى النهضة العربية المنشودة؛ فلن تكون النهضة استمراراً لما هو مسيطر من مظاهر الموت، ولا تنال باستعارة النموذج الغربي المشْرِف ذاته على الانهيار، ويقف الشاعر عاجزاً عن البتِّ بإجابة شافيةٍ، غير أن وعي الأزمة وتجسيدها شعراً، منطلَقٌ لتحقيق النهضة لما ينطوي عليه الوعي الحضاريّ والإبداع الفنّيّ من فعل تاريخي»[1].

فقد تغذى الشاعر خليل حاوي بتجربةٍ روحيةٍ متأجّجةٍ ذات أبعادٍ متناقضةٍ ومشبعةٍ بالمفارقات، فالغرب فيه الحضارة المادّيّة التي استحالت وحشاً التهم القيم الإنسانيّة واستسلم للملذَّات الجسديَّة، بينما الشرق غارق في تهويماته وموشَّحاته الماورائيّة فاقد لإرادة التعامل الإيجابي مع واقعه المادي الذي يفترض به أن يكون المدخل إلى عالم الغيب، لا أن يكون مغيّباً في وجوده العياني مرفوضاً بسبب تجاوزه من قبل إنسانه الذي يتعلق بالغيب تعلقاً كلياً فيخلّ بالميزان الذي يحكم بين الطرفين كل بحسب مقاديره، لذلك نرى خليل حاوي في حالة من اللاتوازن، بل يحاول أن يحقق لمعادلته العاتية طرفين متعادلين وهو يقف على صخرة من الحيرة والتردد، يتجاذبه اليأس والعبث والموات، فكان يعبّر عن حالة من العبث الوجودي في القصائد الأولى من نهر الرماد، وكان يعاني الموت الحضاري في الشرق والغرب: «لم يرَ غير طينٍ ميت هنا، وطين حار هناك، (طين بطين) كما يقول في قصيدة (البحّار والدرويش) فظن الشاعر أن الموات في الاتجاهات كلها»[2] وهذه الرؤيا جلية في شعره، وتطفو من أعماق لا وعيه الذي يحتفظ بفواجع أليمة، يبرهن على ذلك تصويره للبحار «السندباد» الذي يغامر ويقارع الأمواج العاتية، ويصارع الأهوال التي تعارضه، ولكنه في النهاية يحط على شاطئٍ

(1) خليل حاوي، مقدمة الديوان: ص 12—13.

(2) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 113.

دفعته إليه الأمواج والعواصف.

وهذا إيحاءٌ إلى سلبية جهود السندباد؛ لأنه يستسلم في النهاية إلى قدره والقضاء المحتوم عليه، فلا حول له أمام قوة اللجج والعواصف التي تسيّره بحسب رغبتها، بعيداً عن إرادته أو عن وجهته التي يبتغيها، فهذه الهزيمة الأولى التي يتأسس عليها المجهول الذي ينتظر السندباد بكل مفاجآته وغرائبه التي يخبئها في انتظار اكتشاف السندباد لها وكيفية تعامله معها، ولكن يظهر لنا فيما بعد أن هذا المجهول هو شاطئ شرقي:

بعد أن عانى دوارَ البحرِ

والضَّوءَ المداجي عبرَ عتماتِ الطريقْ

ومدى المجهولِ ينشقُّ عن المجهولِ

عن موتٍ محيقْ

ينشرُ الأكفانَ زرقاً للغريقْ

وتمطَّت في فراغِ الأفقِ أشداقُ كهوف

لفّها وهجُ الحريقْ

بعد أن راوغهُ الرِّيحُ

رماه الرِّيحُ للشَّرقِ العريقْ (1)

هنا يبرز شغف الشاعر بالتلوين الصوري في استخدامه لتقنيات المجاز المختلفة، ويرتقي رويداً عن الصور النمطية ذات الطرفين المتعادلين اللذين تنتصفهما الأداة التشبيهية، بل تبدو الصور أكثر تجريدية وموغلة في الاستعارة، أو في المثنويات اللغوية مثل قوله: الضوء المداجي، أشداق كهوف، حيث هذه الصور تدسُّ بإيحائها المفزع حركة الخوف المضطربة في قلب مأساة السندباد حين ضياعه ومقارعته الموت في ظل الأمواج العاتية، وبعدئذٍ ترتخي الأحداث، وتهدأ العاصفة لنرى الريح الثعلبية، في مراوغتها قد أفضت به إلى ساحل شرقي

(1) خليل حاوي الديوان: ص 41

هادئ لكنه يضجّ بحركة النفس المتصوِّفة التَّواقة إلى جنات الإله وفراديسه المخبّأَة في ظلال الماوراء ، فتقوم ثنائية متباينة على أنقاض انهيار الحاضر في انتظار الفرج المكنون بين ثنايا الغيب ، وتمثِّل هذه الثنائية صورة الدرويش المتصوف الذي يحمل في ذاته تناقضا حادّاً بين حياته الأرضية شبه الموات، فلا هو حيٌّ يمارس حياته الاعتيادية، ولا ميِّت يصل إلى ما يحلم به في خياله واعتقاده، بل هو متصوِّفٌ عتيقٌ امتدت فروعه كجذورٍ متمسِّكةٍ بأرضٍ موحلةٍ فبات ساكناً صامتاً، تكاثرت حول جسده وفي مطاوي جلده طحالب وطفيليات فغاب عن وعيه وإدراكه في ظل ممارسته لأحلامه التي تشدُّه إلى عالم آخر حتى نسي نفسه، فبات طيناً مواتاً مفعماً بتهويمات الخيال، وخاوياً من حركة الحياة وحيوية البقاء، ولا يدل على رمق الروح في جسده غيرُ تغذّي هذه الطحالب على عروقه وشروشه حتى كاد يكون طحلباً طفيلياً مثلها، ولكنه فضَّل أن يكون طينا؛ لأن الطين هو أصل الحياة، فا تّحد به في حقيقةٍ لا يجد للشك إليها منفذاً، فهو من الطِّين وإلى الطِّين مرجعه ومردُّه، ثم يخرج منه كرّة أخرى، هذا هو الدرويش الذي حطَّ السندباد عنده رحاله، حيث كانت الأرض من حوله تعاني التعب والهدوء والسكون، والحسُّ فيها بليد ميت، والذكريات تضمحل وتموت خلف المدى المتّسع اللانهائي بتسطّحه، فكأنّ المكان أسطورةٌ أو صلاةٌ خاشعةٌ ، أو حانةٌ لا ضجيج فيها، ولا حركة متواترة، هكذا هي محطّ السندباد:

حطّ في أرضٍ حكى عنها الرُّواةْ

حانةٌ كسْلى، أساطيرٌ، صلاةْ

ونخيلٌ فاترُ الظِّلّ رخيّ الهيمنَاتْ

مطرحٌ رطبٌ يميت الحسّ

في أعصابه الحَرَّى، يُميتُ الذكرياتْ

والصَّدى النائي المدوِّى

وغوايات الموانى النائيات[1].

(1) خليل حاوي الديوان ص:42

يشير الشاعر في صورةٍ واضحةٍ إلى الواقع الذي يعيشه، ولا يفتأ يذكِّر بالوطن العربي، فالنخيل فاتر الظل، صورة طاغية في رمزيتها الدّالة على الأمة العربية أو الصحراء العربية، ثم الصلاة والأساطير توحي بعفوية إلى الشرق المثقل بحكاياته وأساطيره الغبرة والحاضرة، ولكنّه في هذه المرّة لا يجد في أساطيره الحركة والحيوية التي كانت تضج بها، بل يلتقي بأعصابٍ باردةٍ وحسٍّ ميت، وحضارةٍ منطويةٍ تحت جناح خيالات المتصوفة، هذا هو الدرويش رمز البرودة والسكون والعبثية فأنى للسندباد أن يفوز عنده بما يسعفه ويجيره في محنته:

آهِ لو يسعفُهُ زهدُ الدَّراويشِ العُراةْ

دوَّختْهُم حَلَقاتُ الذِّكرِ

فاجتازُوا الحياة

حلقاتٌ حلقاتٌ

حَوْل درويشٍ عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكناً، يمتصُّ ما تنضحُهُ الأرْضُ المَوَاتْ

في مطاوي جلده ينمو طفيليُّ النبات

طحلبٌ شاخَ على الدَّهرِ وَلَبلابٌ صفيقْ

غائبٌ عن حسِّه لن يَسْتفيقْ

حظُّه مِنْ موسمِ الخِصب المدوِّي

في العُروق

رُقَعٌ تزرعُ بالزَّهو الأنيق

جلدَهُ الرَّثَّ العتيقْ[1]

---

(1) خليل حاوي الديوان ص42–43–44

بمن يلتقي السندباد، إنه يعيد ذاته ولكن في صورةٍ أخرى، إذا كان قد غادر موطنه الذي أثقلته الملذات المادية فراراً من هذه القيود، وحُبّاً في المغامرة وكشف الجديد فإنه يحطّ في أسفاره عند الطرف الآخر من المعادلة العرجاء، عند الملذات الروحية الفاقدة لتجسُّدها المادي، إنه تكرَارٌ أحادي الطرف، حيث لا تتّحد هذه المادية مع الروحية التي تُتمّ المعادلة وتجعلها متوازنةً، ولكنَّه لا يلبث أن يوجّه سؤاله المحتوم إلى الدرويش مستفسراً عن غيبه الثَّريِّ الذي يدور في فلكه:

هاتِ خبِّرْ عن كنوزٍ سَمَّرتْ

عينيك في الغيبِ العَميقْ[1]

فيأتيه الجواب من صلب الطين الذي هو محور تفكير الدرويش، الطين الذي أقام عليه عرشه، وافترشه سكناً قائماً في أعماق الوجود، ومدَّ فيه جذوره، وفرَّع فيه شروشه، واستقطب من حوله طحالب الدهر، وطفيليات الزمن السَّحيق، إنه امتدادٌ من الأزل إلى الأزل، فمن الطين السندباد، والدرويش، ومن الطين أثينا وروما، ومن الطين الموت والحريق والرماد، قد اجتمعت ثنائية الموت والحياة:

قابعٌ في مَطْرَحي من ألفِ ألفٍ

قابعٌ في ضفَّة الكَنجِ العريقْ

طرقاتُ الأَرضِ مهما تتناءَى

عند بابي تَنتهي كلُّ طريقْ

وبكوخي يستريح التَّوءمان

الله، والدهرُ السحيقْ

وأرى، ماذا أرى؟

موتاً، رماداً وحريقْ....!

---

(1) خليل حاوي الديوان ص44

نزلتْ في الشَّاطئِ الغربيِّ

حدِّقْ ترها... أم لا تُطيقْ؟

... ذلك الغولَ الذي يُرْغي

فيُرغي الطِّينُ محموماً، وتنحمُّ الموانى

وإذا بالأرض حُبلى، تتلوَّى وتُعاني

فورةً في الطِّينِ، من آنٍ لآنِ

فورةً كانت أثينا ثم روما...!

وهجَ حمَّى حشرجتْ في صدرِ فاني

خلّفت مَطْرَحَها بعضَ بُثُورٍ

ورمادٍ من نفاياتِ الزّمان

ذلك الغُولُ المعاني

ما أراهُ غيرَ طفلٍ

من مواليد الثواني

وَيَداً شَمْطَاءَ من أعصابِهِ تنسلُ

أكفاناً له والموتُ داني[1]

إنها الرؤية الفلسفية التي يعرضها المتصوّف الدرويش من معارفه الغيبية أمام السندباد ويحاول فيها أن يبرر أسطورة أصله الطيني الذي يلتقي فيه مع سائر المخلوقات والكائنات، ثم يبني على ذلك سكونه الموبوء بالطحالب والطفيليات واستسلامه إلى واقعة المتكدِّر، وانتظاره الفرج من الغيب المأمول، كل ذلك في فهم رمزيٍّ لهذا العالم الذي يعيشه، ويقدمه على أساس عدميته، وانتفاء جدواه، وسلبيته المقيتةً التي تطبع الأشياء والموجودات بالزيف

(1) خليل حاوي الديوان ص:44—47

والوهم، فيتمسّك من جرّاء ذلك بارتقائه الروحي، وسموّ نفسه في ملكوت الماوراء، تاركاً وراءه شبح الحياة كما في تصوره لأولئك الذين يفضلون الحياة المادية، ومن هنا يُصاب السندباد «بالرعب من ذلك اليقين، وقد أدرك أن تطوافه ليس سوى تَحَرٍّ فاشلٍ وإنه يطوِّفُ كمن يدوِّم على ذاته، وهو يقيم في مكانه، وإن كانت المسافات تأخذه وتنأى به وتطلعه على أمكنةٍ متعدِّدةٍ لا حدَّ لها الحركة طينية أيضاً وهي دائرية تنطلق من ذاتها وترجع إليها.. ونرى الدرويش المتطيّن بالأوحال والشروش والنباتات الطفيلية تتجلى له الرؤيا، فينطق كالأنبياء مستقطباً الزمن التاريخي والأمكنة ومتطوِّفاً في حدود الأشياء وماهياتها الزائفة..»[1].

إن هذه التجربة الوثيقة الصلة برحم الأرض من خلال أسطورة الطين والموت فيه ثم الولادة منه؛ قد جعلت خليل حاوي يعود في بنائه الشعري أيضاً إلى ذلك الرحم الذي تنبلج منه الصور الشعرية في ولادةٍ جديدةٍ ذات قيمة أولية غير مستهلكة، وهذا يعني أنه يعود إلى الجذور ينهل من اللغة البكر ذات المفردات الهائمة التي تسبح في فضاء الفكر والاستخدام اليومي، دون أن يعيرها الآخرون جُلَّ اهتمامهم، فاقتنصها خليل حاوي وصنع منها صورة، ورسم بها خيالاته، وما كانت تهيم في ذاكرته من صورٍ جزئية. وهنا لا يحتاج الشعر إلى التحبير، والتوشيح، والزركشة، بقدر ما يحتاج إلى الكلمة المعبرة، والصورة الوليدة التي تندلق من أحشاء الطين، كأسطورةٍ تحكي أمجاد سلالةٍ صافيةٍ، نشأت من البذرة الأولى، وتمدَّدت في حركتها الهيولية نحو الأعلى، ثم ما لبثت أن كررت دورتها اللانهائية في النشوء والارتقاء، إنها الفكرة الصوفية التي تتلبَّس بأسطورة الطين، والخلق الأول، وبداية التكوين.

كذلك ستكون الصورة الشعرية المعبّرةِ عنها ذات دلالات أولية وغرائبية في غورها وسبرها لأعماق التكوين وانطلاقة الحياة من قمقمها الطيني، وهذا التعبير ينسحب على الفكر الكلِّي الذي يتوحَّد بالأشياء ويرتفع عن الأنانية، كتسامي الروح في الصوفية أو البوذية فتنال الشحنات العاطفية، وتغمر القصيدة بوحدةٍ جماليةٍ، وحالة من اللذة، التي يغدق تناغما وانسجاماً، فكانت القصيدة وإيقاعاً وصورةً ونموّاً عضوياً، وذهولاً بالرؤيا العجيبة التي توجز الزمن المتثائب والمتمطِّي بالإعراض دون الإغراض، الرؤيا شبه العدمية والتي تحققت للدرويش واكتملت فيه، مكنت من العبارة شبه الكلية والتي تآلفت، نغماً وصورة وحسّاً

(1) إيليا حاوي مع خليل حاوي، ص:472–473

ونفَساً، وهذا الخلق الخالق بخفر ودون تبجُّح، والذي يستقرئ مسافات الزمن والوجود، كان يصعق الذائقة التي ما ألفت، وما أساغت قبلاً أن تكون المعادلات الفكرية في قلب الشعر، وأنْ تمثّل ماهيَّته وسويّته وتكون هي إياه فعلياً الفكر هنا، روح الشعر، بل إن الفكر حين أغمي عليه تولدت التجربة الشعرية بأبعادها شبه الكلية...

والحقيقة أن شعر خليل كلاسيكي، على رمزية خفرة وصورة تجسيديّة من الداخل وهو جار على رسله ومنبثق من ذاته وليس فيه أفكار مقررة وصور مستنفذة فاقدة الحيوية والنسغ، ويمكن اعتبار هذه القصيدة مرحلة بيّنة في معالم التطور الداخلي لعملية الخلق الفني»[1]. لقد بنى خليل حاوي صورته المشهدية ذات الأبعاد الحضارية المتهاوية، التي تشكِّل العقم في الحياة، على رمزية السندباد الرحالة، ولكنه أقام رحلاته في مكان واحد، يكاد يدور فيه، ويرجع إلى النقطة التي انطلق منها، في إيحاء إلى عبثية الوجود، وفقدان الرغبة في التقدم صعوداً، وعبر عن هذه العبثية والموات والعقم في مشهد الدوريش المتصوف، المتطلع إلى آفاق خيالية غير مجدية، في محاولة إنقاذه من واقعه الطيني الموبوء بالطحالب الطفيليات غير المنتجة، التي تعيش على كدّ الآخرين، وتتغذى على دمائهم، ففقد السندباد متعة رحلاته ومغامراته وارتدّ إلى ذاته مدحوراً أمام هول المأساة الإنسانية، وانكمش الدرويش واضمحل في فراغه الذي يعيشه وأصبح في صمت مطبق في سكونه وشلله، فما استقر إلاّ في الموات الشوئم، وتدثَّر بظلام أيامه، وشرّش بعروقه في الطين ليغفو في مستنقع من فقدان الوعي والإدراك فتضاءل جسده وأصبح رمّة رثّة، وركَنَ إلى زيفه وترّهاته، ليكون ضحية ذاته، ويغرق في دوامة من العبثية والانهيار الإنساني، ورويداً رويداً ينطفئ الأمل وتخبو ذبالته، وتسيطر شهوة الموت على المكان، وتضيع القيم والمبادئ، فيشارك السندباد الدرويش عقمه ولا جدواه من المحاولة، ويستسلم إلى قدره الذي يرسمه من تلقاء ذاته، فيغدو ضحيَّةً أو قرباناً لنفسه التي استعصى عليها الخلاص فانقادت للموت:

خلِّني ! ماتَتْ بعينيّ

مناراتُ الطِّريقْ

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص 474—475

خلِّني أمضِ إلى ما لستُ أدري

لن تغاويني الموانئ النائياتْ

بعضُها طينٌ محمَّى

بعضُها طينٌ مواتْ

آهِ كم أُحرِقت في الطِّين المُحمَّى

آهِ كم متُّ مع الطِّين المواتْ

لن تغاويني الموانئ النائياتْ

خلِّني للبحرِ، للرِّيحِ، لموتٍ

ينشر الأكفانَ زرقاً للغريقْ

مبحرٌ ماتَتْ بعينيهِ مناراتُ الطَّريقْ

ماتَ ذاكَ الضَّوءُ في عينيه ماتْ

لا البطولاتُ تنجِّيه ولا ذلُّ الصَّلاةْ[1]

تطغى التجربة الحياتية الذاتية على فكر خليل حاوي، ويبدو مستسلماً لها، في استخدامه لأسطورةٍ يرسم ملامحها وفق ما تمليه عليه رؤيته للوجود، فتتوارد مشاهد العقم والموات، ويصبح السندباد رمز المغامرة والاستكشاف والإبحار قزماً لا حول له ولا قوة، مستسلماً لقدره الإنساني الذي يبوح به الدوريش كأمر محتومٍ لامناص منه فيغدو الموات حقيقةً مسيطرةً، ويبتعد الخلاص، ويلوح من أفق يغيب خلفً أخيلة الدرويش وتضرعاته الصوفية الهائمة في صفحة اللامعقول. وتظهر تجربة حاوي الشعرية كوعاءٍ يحتضن تجربته الحياتية، حيث الحضارة المادية جوفاء لا روح لها والشَّرق يسبح في دعواته الخاوية، فيتقزم الإنسان، ويفقد حيويته، وتضمحلُّ إرادته، ورغم ذلك يبدو أن بريقاً ما يلمع في ذهنية الشاعر كأمنية يعدمها حرف «لو»:

(1) خليل حاوي الديوان ص 47.

لو كان فينا جمرةٌ خضرا

لثارتْ واستحالتْ خنجراً يصيحْ

من لَهَبٍ أخضرَ في الجروحْ

تُفتِّقُ البلسم والرَّيحانَ والظلالْ

كانت جروحٌ.. عاصفٌ وزالْ[1]

تتشكَّل هذه الأمنية كجنينٍ يتكوَّر منتظراً لحظة الميلاد، ومن هنا تتحرك شهوة التمرد والعصيان، ويدرك حاوي أنَّ الموت الحضاري الذي يشكل لحظة التأزم لديه سيذوب كجليدٍ أشرقت عليه الشمس، وحينئذ يمنح إنسانه رغبة البقاء ويشحنه بتوقٍ موفور لغدٍ تورق فيه الدروب، فيعود إلى التَّصالح مع ذاته، وتظهر المرحلة الحاسمة التي تلي مرحلة النواح والانغلاق والصمت، ويتحوَّل الرماد في المحرقة إلى بعثٍ ونشور وحينئذ يلوذ الشاعر بأسطورة العنقاء، فيضع لنفسه آليةٍ للتحول إلى واقعٍ جديدٍ عبر محنةٍ قاسيةٍ تدمّر القديم، بل تحرقه، إنها الآلام المبرحة والفاجعة التي تمثلت قلقاً وضياعاً وحرماناً وإحساساً بالظلم، ولكنها تتمحور حول فكرة التحول، هكذا استطاع حاوي أن ينقل إلينا رؤيا حلمية ملحميّةً، امتزج فيها الحلم والكابوس والأسطورة ضمن قالبٍ سرديٍّ حكائيّ.

(1) خليل حاوي، الديوان ص 89

الصورة اللونية:

استطاع الشعر الحديث أن يقدم جمالياتٍ فنيةً من خلال عبث الشاعر المعاصر بالدلالات اللغوية، وهي الخروج عن الدلالة الوضعيّة للألوان، واستطاع أن يشحن الرمز بدلالات إيحائية مكَّنته من الغوص في أعماقه، ورصد انفعالاته الوجدانية، ويرى الدكتور عزّ الدين إسماعيل أن للّون تأثيراً كبيراً في الصورة فيقول: «إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أنَّ الشاعر كالطفل يحبُّ هذه الألوان والأشكال، ويحبُّ اللّعب بها، غير أنَّه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب يدفع إلى استكشاف الصورة أولاً– ثم القارئ أو المتلقي ثانياً»[1].

وتضم لوحة الألوان عند حاوي جملة من الألوان توزَّعت بين الأسود والأخضر والأحمر والأبيض والأزرق والأصفر، وأكثر الألوان شيوعاً عند حاوي هو اللون الأسود، وقد ورد (45) مرة بصفة السواد، وبألفاظ موحية مثل: عتمات، طين رماد، دهاليز لعينة، كابوس جحيم.. رؤى سوداء: قبر بركة سوداء، سجن، كهف محموم، دجى براكين الجحيم، عتمة، ضباب كالح، سمرة، ضباب رطب، حلك الظلام، طينة الأقبية المعتمة، دخان، أقبية، شجو المساء، المجارير الوخيمة مسودُّ اللهيب، أبخرة الكبريت، رغوة الليالي، فاحم الدخنة، دخنة ناري..، ولكي نتمكن من فهم دلالات الرمز اللوني هنا يجب أن نكون على معرفة وثيقة بالشاعر واتجاهاته الفكرية وانتمائه السياسي والظروف المحيطة به؛ لأنَّ الشاعر المعاصر مرتبط بأحداث عصره وقضاياه ارتباطاً وثيقاً، لا ارتباط المتفرِّج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف، وإنما هو يعيش تلك الأحداث، وهو صاحب تلك القضايا[2].

فحاوي شاهَدَ بلاده ترزح تحت نير الاستعمار العثماني، ثم الأوروبي، وعاصر الاضطهاد الذي تعرض له أبناء أمته، ووقف مذهولاً أمام هول الفجيعة عندما بدأت الجيوش العربية تتقهقر أمام العصابات الصهيونية التي استكملت هجماتها بتكوين كيانٍ إرهابيٍّ في قلب الأمة العربية، واستولت على فلسطين، وسلختها عن جسد الوطن الكبير إبان النكبة عام

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص 129–130

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 13.

1948، وتوالت الهزائم فكانت النكسة عام 1967، ثم حرب لبنان الأهلية عام 1975 التي كشفت عن التناقضات الطائفية، ثم كانت ذروة الفجيعة بالاحتلال الإسرائيلي لجنوب لبنان..، كل هذه المآسي تجمعت في تاريخ حياة هذا الكائن، فخليل حاوي لا يرى في واقعه ما يبعث على التفاؤل والأمل، بل يراه واقعاً مظلماً كئيباً ضاعت ملامحه وألوانه، وتحوَّل فيه كل شيء إلى ظلام وسواد:

«والعتمة خلفي وجحيم الذكريات»[1]

ويمكننا القول: إن اللون عند خليل حاوي «نموذج من نماذج القناع يتّخذه ليتوارى خلفه اتقاء المباشرة والتقريرية ليحدِّد رأيه في قضايا عصره»[2]:

هذيانٌ، سأمٌ، رعبٌ، سكوتْ

الرؤى السوداءُ، ربِّي، صَرَعَتْهُ

خَلَّفَتْهُ بارداً مرّاً مقيتْ[3]

ونجد أن مفردات اللون داخل نص خليل حاوي تكتسب أهميةً خاصة، حيث تكشف عن طبيعة تعامله مع عالمه المحيط، وواقعه الاجتماعي والسياسي، ونرى أن اللون الأسود في ديوانه قد حمل الدلالة الكئيبة، فهو يختار اللون الأسود وصفاً للموجودات إشارة منه إلى حزنها وكآبتها، يقول:

عتمةٌ، ريحٌ حبيسٌ، وسكوتْ

بركةٌ سوداءُ يطفو في أساها

وجُههُ المرُّ الترابيُّ الصَّموتْ

ليتَ هذا الباردَ المشلولَ

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص 160.

(2) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ص 183.

(3) خليل حاوي، الديوان ص 78.

يَحْيا أو يموتْ[1]

«وعندما تسيطر على الشاعر مشاعر اليأس والحزن، والوحشة، فإنه لا يبصر الأشياء المادية بألوانها الطبيعية الأصلية، بل تتحول كل الألوان إلى لون واحد هو الأسود»[2].

وغلبة هذا اللون ليس تشاؤماً ويأساً، لكن واقع أمته الكئيب هو الذي جعل السواد يطغى على بقية ألوانه، فحتى الدماء الموجودة داخل الجروح أصبحت سوداء:

حمّى جروح

ودمٌ يسودُّ في الجروح[3]

ويرد اللون الأسود بمعانٍ مغايرة لدلالات الحزن واليأس والتشاؤم في مواضع قليلة، ومن ذلك أن يصف البدوية ب(السمراء)[4]، و(جبهة سمراء)[5]، و(السمر الطوال)[6] و(سمرة العنقود)[7]...

ويحتل اللون الأخضر المرتبة الثانية بعد اللون الأسود في قائمة الألوان في شعر حاوي، وعندما يصف الأشياء المادية باللون الأخضر يصرّ على ضحالة اللّون وعدم اكتماله، فإذا ذكر اللون الأخضر ليعبّر عن موسم خصب فما هو إلا رقعٌ. يقول:

حظُّه من موسمِ الخِصبِ المدوِّي

في العروقْ

رُقَعٌ تزرعُ بالزَّهوِ الأنيقْ

جلدهَ الرَّثَّ العتيقْ[8]

(1) خليل حاوي، الديوان ص 78.

(2) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري ص:579

(3) خليل حاوي، الديوان ص 89

(4) خليل حاوي، الديوان ص 214

(5) خليل حاوي، الديوان ص 288

(6) خليل حاوي، الديوان ص 155

(7) خليل حاوي، الديوان ص 430

(8) خليل حاوي، الديوان ص 44

وإن كان وصفاً للنخيل فهو فاتر الظل:

نخيلٌ فاتر الظِّل رخيُّ الهينماتْ(1)

وإن كان وصفاً لحقلٍ فهو عبارةٌ عن بقايا:

هي والشَّمسُ وضحكاتُ الصغارْ

وبقايا الخِصبِ في الحقل البوارْ

كلّها تذكر ظلي، تعبي

كفِّي المغنِّي للبذار(2)

لكنَّه استطاع أن يعيد إلى تجربته رونق الحياة، وينفض عنها العفن والبوار، وأيقن أن الحياة لا تنهار بسهولة، ولا تضمحلُّ الروح فيها إلى درجة العدم حتى يفقد الكائن وجوده ويستنزف إشراقه الحيوي، فهو يرى الأمل حيث ستخضرُّ الأنقاض في أعضاء طفل المستقبل:

أسندي الأنقاضَ بالأنقاضِ

شدّيها على صدري اطمئني

سوفَ تخضرُّ

غداً تخضرّ في أعضاء طفلٍ

عمرُهُ منكِ ومنّي(3)

ويصبح اللون الأخضر رمزاً للحرية والخصب والأمل والتفاؤل في قوله:

تنفض الأمس الحزينا

والمهينا

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص 42

(2) خليل حاوي، الديوان 102

(3) خليل حاوي، الديوان ص: 25

ثم تحيا حرَّةً خضراءَ تزهو وتصلّي[1]

وثالث الألوان ترتيباً في قائمة خليل حاوي هو اللون الأبيض، وقد ورد هذا اللون بمعنى النقاء والصفاء في موضعٍ واحد فقط، حيث يقول:

بي حنينٌ لعبيرِ الأرْضِ

للعصفورِ عندَ الصُّبحِ، للنَّبعِ المغنِّي

لشبابٍ وصبايا

من كنوزِ الشَّمسِ من ثلجِ الجبالْ

لصغارٍ ينثرونَ المرجَ[2]

أما في قوله:

يا معاد الثلج لن أخشاك[3]

فقد حمَّل الثلج دلالةً بعيدةً عن النقاء والصفاء، إنه الصقيع والبرد الذي يريد الشاعر مواجهته دون خوفٍ أو وجلٍ، وينتفي الإحساس بالتفاؤل على الرغم من الوهج الذي أزهره الثلج عندما نتتبع ما تبقّى من صورة الثلج في قوله:

في بقايا شَعْرِنا يزهرُ وهجُ الثَّلج[4]

حيث ينكسر كل ذلك الضياء الذي بعثه الفعل «يزهر» مقروناً بالفاعل «وهج» المضاف إلى الثلج، فيفقد اللون الأبيض كلَّ ألقٍ عندما نعرف أنه ينتمي إلى بقايا الشّعر وهذا دلالة على الانتهاء والعجز والفناء فيصبح كل ذلك الألق والبياض والوهج دليلاً على فناء وموت واندثار، على الرغم من أنَّ الإزهار انبعاثٌ، والوهج حياة، والثلج حفاظٌ على هذه الحياة.

وللّون الأحمر عند حاوي دلالةٌ خاصةٌ ورمزية معينة، « فقد كان خليل كما تقول الوالدة

(1) خليل حاوي، الديوان ص:127.

(2) خليل حاوي، الديوان ص:133– 134

(3) خليل حاوي، الديوان ص:133– 134

(4) خليل حاوي، الديوان ص: 63.

في أسبوع الآلام يكاد لا يُرى في المنزل، كان يتفقَّد الغابات والأحراج، ويجمع زهور الشقائق، تلك الزهور ذات الألوان الحمراء القاسية واللينة، والتي فيها أنواع من الاحمرار الذي يماثل حمرة الدم، وهي وفقاً للأسطورة تبعث بدم أدونيس.... بين تلك الزهور، عدا الشقائق كانت هناك زهرة خضراء ولها أكمام حمراء، حمراء قانية، وكأنَّ الاحمرار يوشك أن يتقَّطر منها، ويتساقط على الأرض، تلك الزهرة كانت تسمى عندنا في الجبل زهرة دم المسيح، الشقائق هي دم أدونيس.. وتلك الزهرة هي زهرة دم المسيح، والمسيح وأدونيس سيّان.

خليل كان يجمع الشقائق ويجمع زهرة دم المسيح، ويضفرها معاً في باقاتٍ كثيرة يعدّ لها أياماً قبل الجمعة العظيمة التي صُلب فيها المسيح»[1]، وظل اللون الأحمر في مخيّلة حاوي وثنايا ذاكرته مرتبطاً بلون عرس الدم كما يقول لوركا:

وعرسُ الدَّم في إسبانيا

وسيفُ ديكِ الجنِّ يومَ ارتدّ من حماهْ

العُنُقُ العاجيُّ نهرٌ أحمَرُ

يا هولَ ماجمَّده الموتُ على

الشفاهْ[2]

ويبدو أنَّ لتلك الزهرة الخضراء ذات الأكمام الحمراء المسمّاة بزهرة المسيح أثراً خالداً في ثنايا روحه حيث ظلَّ اللون الأخضر –الذي هو رمز الخصب والسلام– مرتبطاً باللون الأحمر –الذي يمثل عنده دم المسيح–، فالجمر واللهيب اللذان يوحيان لنا باللون الأحمر يتخذان اللون الأخضر صفةً لهما عند حاوي حيث يقول:

لو كان فينا جمرةٌ خضرا

لثارتْ واستحالتْ خنجراً يصيحْ

(1) إيليا حاوي، مع خليل حاوي ض 145.

(2) خليل حاوي، الديوان: ص 263.

من لهبٍ أخضر في الجروح[1]

وإذا كان السراج الذي نحمله أحمر فهو يفضي إلى مكانٍ أخضر جميلٍ هو جنة الأرض:

واهتدينا لسراجٍ أحمر الضوءِ لبابٍ

حُفرت فيه عبارة:

جنة الأرض هنا لا حيةً تغوي[2]

ونجد إيحاءات اللون الأحمر متكررةً في لفظتين متلازمتين عند حاوي هما (جمر وخمر) حيث يرد اللون الأحمر فيهما مقترناً بالشهوة في قوله:

عبثاً نغتصبُ الشهوةَ حرَّى

عبثاً نسكُبُها خمراً وجمرا[3]

ويأتي دالاً على الثورة والأمل المنتظر في قوله:

لي خمرٌ وجمرٌ للمعاد[4]

فخليل حاوي هنا «يصنع من الألوان نظاماً رمزياً خاصاً يتشابه أو يتعارض مع رمزية الألوان في موروثه، ومعنى هذا أنَّ الألوان في التجارب الشعرية وغير الشعرية أيضاً لا تتمتع بقيم ودلالات ثابتة وعلى نحو مطلق»[5]، إذ يظلّ في إمكان الشاعر تغيير مدلولات الألوان وفقاً لتجاربه الخاصة، خاصةً وأنَّه لا يتحدّث بلغة وضعية الدلالة[6]، أما اللون الأزرق الذي «يشير إلى الهدوء والسكينة والامتداد والعالم الذي لا يعرف الحدود»[7] فقد تحَّول عند حاوي إلى لونٍ منفِّرٍ يوحي بالعنف والقسوة، فهو يصف فم البصّارة عندما غابت في غيبوبة جنونها

(1) خليل حاوي، الديوان: ص 89.

(2) خليل حاوي، الديوان: ص 141

(3) خليل حاوي، الديوان: ص 122

(4) خليل حاوي، الديوان: ص 172

(5) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري ص 577.

(6) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري ص 577.

(7) نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية ص 222.

بأنّه ازرقَّ وأرغى، يقول:

وحلَّ في البصَّارة الجنُّ

وأرغى فمُها وازرقَّ

وفي غيبوبة جنونْ

أبرق ضوءٌ وتجلَّت طرُقُ الغيبِ[1]

وعندما نجد اللون الأزرق مفرَّقاً ومبعثراً فهو عبارة عن لطخٍ زرقاء أثراً لعنفٍ مادّي ومعنوي على جسدٍ ذليلٍ معينٍ:

يقين الأمسِ هل ينسى وآثار اليقينْ

لطخٌ زرقاء في جسمي المهينْ[2]

وآخر الألوان في لوحة حاوي اللون الأصفر، حيث تظهر الصفرة وصفاً لأشياء مادّية حملت وجهين متناقضين، فهو في بعض الأحيان لا يخرج عن دلالة الشحوب والموت ونضوب العاطفة وعدم الجدوى والفائدة، وهذا يعكس النظرة التشاؤمية، والمزاج القاتم الحزين، يقول:

مضغةً يجترُّها الغازُ الجحيميُّ السعير،

حشرجاتٍ تتعالى

سحباً صفراءَ في وجه القديرْ

والضميرْ[3]

وفي أحيانٍ أخرى يحمل اللون الأصفر معنى موسم الخصب والخير الوفير، وبيادر الحنطة، والقمح والثروات:

---

(1) خليل حاوي، الديوان: ص:181.

(2) خليل حاوي، الديوان: ص:83.

(3) خليل حاوي، الديوان: ص:94.

لي في حبهم خمرٌ وزاد

من حصاد الحقل عندي وكفاني[1]

وكما نلاحظ فإن مفردات اللون تكتسب أهمية خاصة داخل النص الشعري، فهي تكشف عن جوانب من تجربة الشاعر ورؤيته، وهي «ليست مجرد ألوان تراها العين، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارّة أو مكدّرة»[2].

الصورة الضوئية:

لا تبتعد الصورة الضوئية كثيراً عن الصورة اللونية، فاللون والضوء كما يقول اليافي «رصيفان متآخيان»[3]، واللغة الشعرية تتطلب أن يهتم الشاعر بالصور الضوئية واللونية، فلغة الفن «لغةٌ تلعب فيها ظلال الدلالات دوراً يفوق الدور الذي تلعبه الدلالات المحدّدة ذاتها، وعلى هذا الأساس يفرق عادة بين لغة العلم ولغة الشعر»[4]، وصور اللون والضوء تعبّر عن رؤى الشعراء وتحمل مشاعرهم، وتنقل تجاربهم وتعتمد الصورة الضوئية عند حاوي على التضادّ «فليل المقابر» يبدّده ضوء النار المشتعلة التي حوَّلت العتمة إلى بلّور وثريات يقول:

ودخلنا مِثلَ مَنْ يدخلُ

في ليلِ المقابرْ

أُوقدَتْ نارٌ، وأجسامُ تلوَّتْ

رقصة النَّارِ على ألحان ساحرْ

فاستحالتْ عَتَماتُ السَّقفِ

---

(1) خليل حاوي، الديوان: ص:165.

(2) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري ص 577.

(3) انظر اليافي تطوّر الصورة الفنية ص 217.

(4) انظر اليافي تطوّر الصورة الفنية ص 189.

بلَّوراً، ثريَّاتٍ، وزُرقَهْ[1]

أما الكوى السوداء التي غطّاها الطين العتيق فهي تنشقُّ عن أضواءٍ صبحيَّةٍ عميقةٍ:

الكوى العميا يغطيها

سوادٌ رطبٌ، طينٌ عتيقْ

الكوى، ما للكوى تنشقُّ

عن صبحٍ عميقْ[2]

وباب السجن المظلم يوصد في وجه النهار المشرق والمضيء والشبح الأسود يخزيه ضوء الشمس ويقهره، يقول:

شبحاً تجلدُه الرِّيحُ

وضوءُ الشَّمسِ يُخزيهِ

وضحكاتُ الصِّغارْ

يتخفَّى من جدارٍ لجدارْ

ردَّ بابَ السجْن في وجه النهارْ [3]

فالصورة الضوئية عند حاوي ترتكز على الجمع بين النقيضين:

«كالعتمة والضوء»[4]، «وصحو المرايا، وأقبية الغلة»[5] «والمرايا المشرقة، وأقبية الجحيم»[6]، وقد استخدم هذه الأضواء المتضادّة في كلّ مجموعاته الشعرية؛ لأنَّ همَّه الشعريَّ والفكريّ انحصر في أمرٍ واحد هو انبعاث أمته ووطنه، مثلما انبعث تموز وعبر ظلمةِ الموت ومضى ينشر

(1) خليل حاوي، الديوان: ص 143.
(2) خليل حاوي، الديوان: ص 101.
(3) خليل حاوي، الديوان: ص 106.
(4) خليل حاوي، الديوان: ص 239.
(5) خليل حاوي، الديوان: ص 118.
(6) خليل حاوي، الديوان: ص 473.

الحب والازدهار.

الصورة الحركية:

الصورة الحركية هي «حركةٌ في الخيال»[1]، أو بمعنى آخر «تحريك للموضوع الذي لا يملك حركة»[2]، ومن هنا نستطيع القول: إنَّ الصورة الحركية تعبِّر عن تجربة الشاعر النفسية ومواقفه من الأشياء المحيطة به، ووجود الفعل في الصورة يكفيها مؤونة البحث عن الحركة ويوفِّر لها حركةً أساساً قادرةً على بث الحياة فيها، ففي قول حاوي:

من ضبابٍ وسخٍ

مهترئِ الوجهِ، مُدَاجي

يتمطَّى أفعواناً، أخطبوطاً

وأحاجي[3]

نجد مركزية الصورة في لفظ (يتمطّى)، وهي الدلالة المركزية في الصورة، ويكمّلها لفظاً «أفعواناً» و«أخطبوطاً»، وتنتج جمالية الصورة من هذا التوازن الواقعي بين (يتمطّى) و(أفعوان)؛ فالتمطِّي والامتداد والاستطالة تتوافق كلَّ التوافق مع استطالة الأفعوان وامتداده، وتحرّكات جسده وتمايله، وكذلك نجد التوازن بين يتمطّى والأخطبوط حيث يتميز الأخطبوط بقدرته على الامتداد نظراً لتكوينه «الفيزيولوجي» القادر على الاستطالة والتمدّد، ومن ناحية الإيقاع الصوتي ربما يكون التوافق بين «تمطّى وأخطبوط» أقوى من التوافق بين (تمطّى) و«أفعوان» فحرف الطاء مشتركٌ بينهما وحرفا الألف والواو ليّنان، وكلاهما يؤديان غرضاً قريباً من غرض الآخر.

أما في الصورة الآتية:

---

(1) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية ص 207.

(2) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية ص 207.

(3) خليل حاوي، الديوان: ص 246 – 247.

ذلك الغول الذي يُرْغي

فيُرغي الطِّين محموماً، وتنحمُّ الموانى

وإذا بالأرضِ حُبلى تتلوَّى وتُعاني

فورةً في الطين من آنٍ لأنِ

فورةً كانت أثينا ثم روما[1]

فإننا نجد مركزية الصورة في لفظ « تتلوَّى» وهي الدلالة المركزية في الصورة، ولو بحثنا عن التناسب في تكوين الصورة لوجدنا أنّ هناك تناسباً واقعياً بين «تتلوَّى» و«حبلى»، فحركة التلوّي تتوافق كل التوافق مع «آلام» الحمل والمخاض، حيث تنثني المرأة على نفسها، وتنحني مضطربةً من آلام المخاض، وفي هذه الصورة نجد إضافاتٍ توضيحيةً للصورة، فالفضلة (من آنٍ لآن) وهو ما يسمى (شبه الجملة، جاء ليقدّم إضافةً دلاليةً لا تكون إذا لم نجد من آنٍ لآنٍ) في نهاية الصورة، حيث نجد أنّ الفضلة قامت بغرضٍ دلاليٍّ إضافيٍّ وتكميليٍّ، حيث توَضِّح لنا صورة آلام المخاض المتقطّعة التي تأتي من آنٍ لآن.. وهكذا كانت الأرض تفور، وتتمايل مضطربةً من حينٍ لآخر تنتظر الولادة، كما هي حال الأم التي توشك على وضع مولودها.

وفي الصورة الآتية:

خلِّني أمضِ إلى ما لستُ أدري

لن تغاويني الموانى النائياتْ

بعضُها طينٌ محمَّى

بعضُها طينٌ مَوَاتْ[2]

نجد المركزية الدلالية القوية التي تكمن في «الغواية» و«الموانى»، وإذا بحثنا عن التناسب في تكوين الصورة وجدنا أنّ هناك تناسباً واقعياً بين «الغواية» و«الموانى»، فاللفظتان تحملان

(1) خليل حاوي، الديوان ص:46.

(2) خليل حاوي، الديوان: ص 48.

معنى الجذب والاستكشاف.

ومن خلال استعراضنا لبعض الصور الحركية عند حاوي نستطيع أن نخلص إلى النتائج التالية:

جميع هذه الصور تنزع منزعاً حركياً، فهي وإن كانت تعتمد تركيباً لغوياً سكونياً فإنها سعت جهدها لأن تنتقل من عالم الثبات والسكون، إلى عالم الحركة بكثيرٍ من البراعة، خاصةً في اعتمادها على مركز تصوير متحرّك، وفي هذا النوع من الصورة البسيطة التي يصنعها الفعل يمكننا الآن القول:

1- إن وجود الفعل في الصورة يكفيها مؤونة البحث عن الحركة ويوفر لها حركةً أساساً قادرةً على بثِّ الحياة فيها.

2- إنَّ صورة الفعل في شعر خليل حاوي هي الصورة السائدة، بل الصورة المعتمد عليها في كل أنواع التصوير، خاصة التصوير المشهدي والسّردي الذي يعتمد الفعل في سرد المشهد الشعريّ عامّة وفي سرد المشهد التّصويريّ خاصّةً، وهذا دليل على ما يسعى إليه الشاعر من تحريك التصوير لخلق المناخ المناسب لآفاق عالمه الذي يسعى إليه.

3- لا تقتصر صورة الفعل على الزمان الواحد، بل تنبع حركتها أيضاً من تقلبها في الأزمنة النحوية الثلاثة، وهي تعتمد على الضمائر التي تقدِّم الحركة، فنرى في إحداها ضمير نحن أو أنا أو أنت أو هو أو هي أو هم... لأنها تهتم بالحضور، حتى عندما تستعمل ضمير الغائب فإن همَّها يكون إحضار هذا الغائب بوساطة وسائل فنية متعددة.

4- غالباً ما يتقدَّم مركز الصورة الشخصي ويتأخر مركزها الدلالي، وذلك توافقاً مع إضمار الإدهاش في الصورة.

5- تستخدم الصورة الأفعال التي تناسب الصُّورة دلالةً وصيغةً نحويةً، وتجنح في دلالتها إلى الإغراق في الفجائعية، والتأثير السيكلوجي المرجوّ منه أن يخلق معادلاً شعورياً موازياً للمعادل الشعوري الذي لدى الشاعر.

6- تتَّكئ صورة الفعل في كثيرٍ من الأحيان على الفعل الذي يحمل بنية الصَّورة، فقد يشكل

الفعل بؤرةً تصويريةً وتبقى المكملات الأخرى لواحق تؤدي أغراضاً ثانوية.

7- الأفعال التي يستخدمها الشاعر في مجملها أفعال سريالية، قد تنبع سرياليتها من ذاتها أو من لواحقها المستخدمة.

الصورة البسيطة:

احتفت الدراسات العربية التراثية بما يمكننا أن ندعوه الصورة البلاغية التقليدية التي تدخل ضمن إطار التقسيمات البلاغية التقليدية السائدة في كتب البلاغة العربية من تشبيهٍ واستعارة وكناية، كانت في التراث العربي الأدبي والنقدي أساس العملية النقدية في كثيرٍ من الأحيان، وكانت مقصد الشاعر العربي التراثي وكانت في الوقت نفسه مقياس الإجادة الشعرية، بل مقياس ما يدعى اليوم في المصطلح النقدي المعاصر (الشعرية)، وبقيت هذه التقنيات البلاغية أساساً نقدياً إلى العصر الحديث عندما انتبه الشاعر والناقد العربيان إلى أن هناك قدرات تصويرية أخرى ضمن سياق التطور الأدبي والنقدي العربي، فأخذ التصوير اتجاهات متعددة، وسعى إلى آفاق فكرية لم تكن مطروقة، وأصبح دأب الشاعر البحث عن صورةٍ مبدعةٍ جديدةٍ لم تُطرق من قبل، وهذا لا يعني أن يطرح الشاعر التقنيات البلاغية العربية التقليدية جانباً ولا يعني أيضاً أن الشاعر العربي الحديث طرح المنطق البلاغي التقليدي، وإنما يعني أنه ظل ضمن إطار المفهوم البدئي الأول للصورة؛ لأنه مفهوم تكويني في تكوين الفكر الأدبي والنقديّ، وكذلك أصبح دأب الناقد الأدبي أن يسعى إلى تطوير الفكر النقدي والمصطلح في آن معاً، فظهر في النقد الحديث مفهوم الدلالة المنزاحة، ومفهوم الرمز وغيرهما من المصطلحات..

تعددت أنواع الصورة الأدبية لدى شعراء الحداثة الأدبية العربية، وتعددت الرموز والمرموزات، وأصبح لدى الدارس الأدبي كمٌّ هائل من الصور الأدبية التي تستعصي على الحصر، لذلك وجدنا أنَّ التقسيم يجب أن يكون وفق مكونات الصورة أولاً، ثم وفق دلالاتها النفسية والفكرية ثانياً، مع عدم إغفال البنية الأساس والتكوين الأصل للصورة الشعرية، والأهم من ذلك الانتباه لخصوصية الصورة التي يقدمها خليل حاوي؛ لأن عوالمه الأدبية تقدِّم لنا تصويراً أدبياً ذا خصوصية ليست لأيٍّ ممّن سبقه من الشعراء العرب، وهو ما سندلّل

عليه في دراستنا للصورة ومكوناتها عنده. وعطفاً على ما تقدِّم فإن مفهومنا للصورة البسيطة يتركز في الصورة المكونة من العناصر الأساسية للصورة وفق مكونيها الأساسيين (الرمز، والمرموز له)، ووفق التجاوزات التي تحدث بينهما والاستفادات التي يستفيدها كل عنصر من عناصر الصورة الشعرية التي تُعدُّ –في تقديري– السبب الأبرز الذي يهب النص شعريته.

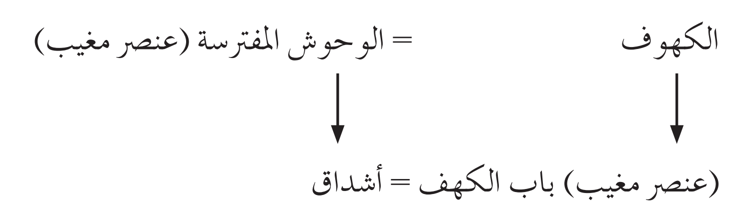
سنحاول فيما يأتي أن نتقرّى كثيراً من الصور الشعرية التي دعوناها البسيطة وندرس بنيتها، مع الانتباه لأننا قد نقع في إشكالية عزل الصورة عن سياقها الذي يعطيها دلالتها، ولكننا سنعود إلى متابعة هذا السياق في دراستنا لنوعٍ آخر من أنواعها هو الصورة المشهدية.

يطالعنا الشاعر في قصيدة البحار والدرويش بمجموعة من الصور البسيطة القليلة؛ لأنه يعتمد على الصورة المشهدية، وفي كثير من الأحيان يعتمد على التصوير غير الفني وغير البلاغي خاصة في هذه القصيدة:

– الصورة: (أشداق كهوف)[1]) العنصر الأول في هذه الصورة الذي يعدُّ محور التصوير هو كلمة (أشداق) التي تقدِّم لنا الفحوى الأساس للصورة، ويأتي الملحق الدلالي لها وهو كلمة (كهوف)، وتتأتّى الصورة من إضافة كلمة أشداق على المستوى النحوي إلى كهوف، مع أن المركز الدلالي هو كلمة أشداق، وهنا نجد تعارضاً بين المستوى الدلالي والمستوى النحوي في قضية الارتكاز، فالدلالة ترتكز على(أشداق) بينما النحو يرتكز على (كهوف)، ومهما يكن من أمر فإن أهمية الصورة تنبع من التَّوَاوُمِ بين الأشداق والكهوف من الناحية الدلالية، فالأشداق تقدم لنا مساحة من الفراغ محاطة بإطار غير منتظم الشكل، والكهوف تقدِّم الشكل المماثل مع اختلافٍ واضحٍ هو أنَّ الأشداق فاعلة بذاتها ومتحركةٌ ومتغيرة العمق والاتساع، أمّا الكهوف فهي فاعلَةٌ بغيرها، وثابتة العمق والاتساع، فهي تحتاج إلى الفعل والحركة؛ لذلك أضيفت إليها الأشداق، وقد أدَّت غرضها أداءً ناجحاً ودقيقاً ومتناسباً على المستوى المنطقي والدلالي، يُضاف إلى ذلك أنَّه يمكننا الإشارة إلى أن (أشداق) و(كهوف) استُخدمتا في صيغة الجمع، وهو تناسبٌ آخر يؤدي غرضاً دلالياً يدعم بنية الصورة ويقويهِّا، وكذلك فإنَّ الإشارة إلى البنية الصوتيّة لمكوّني الصورة على المستوى الصوتيّ تقدّم لنا تعارضاً نسبياً بين قوة الدّال والقاف والشين، فإذا أخذنا بعض تقليبات الكلمات وجدنا

(1) خليل حاوي، الديوان: ص 41.

(الشدّ – الدَّق– الشّق – القدّ) وكلّ أفعال عنفٍ يمكن أن تتوافق مع دلالة الكلمة والصورة. أما المكون الثاني (كهوف) فنجد فيه الأصوات الشاقّة التي تشي بالألم والتأوّه، فالهاء التي تتبعها الواو لتمدّ التأوّه تختُم بالفاء التي تطلق النفس من الفم ليفرَّغ كلُّ التأوّه والألم الذي أحدثته الأشداق ورعبها وعنفها، ويمكننا توضيح هذه الصورة من خلال التماثل الآتي:



وإذا قلَّبنا بين أعيننا صورةً أخرى فسنفهم شيئاً من الأداء التصويري الذي يسعى إليه خليل حاوي:

راوغه الريح – رماه الريح[1]: الذي سيفرض علينا تحديد مركزية الدلالة التصويرية هما الفعلان (راوغه) و(رماه) اللذان هما فعلان على مستوى الدلالة وعلى مستوى النحو، ولكنَّ المركزية الأقوى هي مركزية الدلالة التي تكمن في المراوغة والرمي، وهما فعلان متتاليان، وإذا بحثنا عن التناسب في تكوين الصورة وجدنا أن هناك تناسباً واقعياً بين المراوغة والريح، فحركات الريح تتوافق كلَّ التوافق مع المراوغة، والإيقاع الصوتيّ الذي يتولَّد من لفظ مراوغ متقارب مع إيقاع لفظ الريح، وبالشكل ذاته نجد التناسب بين (رماه) و(الريح)، ومن ناحية الإيقاع الصوتي ربَّما يكون التوافق بين (رماه) و(الريح) أقوى من التَّوافق بين (راوغه) و(الريح)؛ لأن صوت الراء مشترك بين اللفظين والهاء صوتٌ قريبٌ من الحاء بل صوت مبهم للحاء، وكلاهما يؤدي غرضاً قريباً من غرض الآخر.

وفي الصورة الآتية: (طحلبٌ شاخَ على الدَّهر)[2] نجد مركزية الصورة في لفظ شاخ، وهي الدلالة المركزية في الصّورة، ويكملها لفظ (طحلب) وتنتج جمالية الصورة من هذا التوازن بين زمن الطحلب وزمن الشيخوخة، وكلاهما من فعل الدهر، وهو مآل سلبي على كل

(1) خليل حاوي، الديوان: ص 41

(2) خليل حاوي، الديوان: ص 43

الأحوال، فالطحلب ينشأ من شيخوخة الماء وركوده عبر الزمن، وكذلك شيخوخة الإنسان ينضجها الدهر، لكننا لا نجد توافقاً إيقاعياً في الصورة؛ فالطاء والحاء واللام والباء ذوات إيقاع رطب، ليّن الملمس، أما الشين والخاء فهما حادَّتان وقاسيتان وخشنتا الملمس والمسمع الإيقاعي، ويأتلف منهما إيقاع صوتي قاس.

في هذه الصورة نجد إضافاتٍ توضيحيّةً للصورة فالفضلة (على الدهر) وهو ما ندعوه بشبه الجملة جاء ليقدِّم إضافةً دلاليةً لا تكون إذا لم نجد (على الدَّهر) في نهاية الصورة، ومثل ذلك قوله: (شرَّشت رجلاه في الوحل)[1]، حيث نجد في هذه الصورة أيضاً أنَّ الفضلة أو شبه الجملة (في الوحل) قامت بغرضٍ دلالي إضافي وتكميلي، وهو أعمق من الصورة السابقة وضروري أكثر، والعناصر التي تتكوّن منها هذه الصورة يغلب عليها ما غلب على سابقاتها، فالفعل شرّشت مركز الصورة وتلحقه المتممات (رجلاه في الوحل)، ونلحظ أيضاً أن لهذه الصورة ما لسابقاتها، فاستخدام الفعل هو الغالب على الصورة، ويبدو أنَّ هذه الظاهرة تعود إلى طبيعة قصيدة البحار والدرويش السرديّة، فالفعل الماضي يناسب السردية الحكائية التي يقصدها الشاعر، والجدير بالذكر، بل ضروري أن نقول إنّ أهمَّ سمة فنية لقصيدة البحار والدرويش هي سمة السرد الحكائي، وهذا ما سنراه في الصورة المشهدية. وفيما يأتي عرض للصور البسيطة ومكوناتها في قصيدة البحار والدرويش:

الصورة	مركزها الدلالي	التناسب الدلالي	التناسب الصوتي
1– يرغي الطين محموماً	يرغي	يرغي يتناسب مع محموماً	غير متحقق
2– وإذا بالأرض حبلى تتلوى	تتلوى	حبلى تتناسب دلالياً مع تتلوى	متحقق بنسبة بسيطة بسبب وجود اللام والألف في حبلى وتتلوى

(1) خليل حاوي، الديوان ص: 43

3- لن تغاويني المواني النائيات	تغاويني	الغواية والمواني متناسبة لأن المواني تحتمل فعل الغواية والجذب والاستكشاف	متحقق بنسبة بسيطة بسبب النون والياء في المواني والنائيات وتغاويني
4- ماتت بعينيه منارات الطريق	ماتت	الموت يتناسب مع كل عناصر الكون الأخرى	غير متحقق
5- مات ذاك الضوء	مات	الموت يتناسب مع كل عناصر الكون الأخرى	غير متحقق

وإذا انتقلنا إلى قصيدة ليالي بيروت تطالعنا مجموعة الصور الآتية:

- كهف المغيب[1]: وهي في تكوينها تنتمي إلى نمط التصوير الذي رأيناه فيما سبق في قصيدة (البحار والدرويش)، وتخضع أيضاً لقانون التناسب والتوافق الموسيقي، لكنها تحقق أحدهما فقط وهو التوافق الدلالي، وهو مستلزم اللون والفراغ، فالكهف ذو أفق ظلاميّ عميق مبحر في السواد، وكذلك المغيب أفق واسع عميق مترام، وهذا الترامي في الاتساع هو الذي يقصده الشاعر من وراء إضافة الكهف إلى المغيب، ويعود نمط سابق رأيناه إلى الظهور فنجد أنّ صورة الفعل والفاعل التي ظهرت في قصيدة (البحار والدرويش)، (تغاويه المواني) وغيرها تظهر في هذه القصيدة بالفعل نفسه: (وتغاوينا الذنوب)[2]، وتتراوح الصورة بين صورة إضافيّة يأتي مكوّناها (مضافاً ومضافاً إليه) وصورة فعليّة يأتي مكوناها الرئيسان (فعلاً وفاعلاً)؛ فنجد صورة من مثل (يا مروحة النوم الرحيمة)[3]، وهي متناسبة الدلالة، فالمروحة تقوم بفعل تطمينيّ إيجابيّ يريح الإنسان، وكذلك النوم الذي يرمّم كل ما فقده الإنسان في يقظته، ويأتي الوصف (الرحيمة) ليوضح المقصود بالعلاقة بين المروحة والنوم، ومن الواضح التناسب الموسيقي بين المروحة والرحيمة بوساطة الحاء والراء.

إنَّ ما تقدّم يوضح مفهومنا الأساس لمعنى التصوير البسيط، وهذا يسهّل لنا عملية الولوج

(1) خليل حاوي، الديوان ص:52.

(2) خليل حاوي، الديوان ص:53.

(3) خليل حاوي، الديوان ص:55.

في فهم مكونات هذا النوع، ودراسة الصورة المتضايفة:

الصورة المتضايفة: ونقصد بها الصورة التي تستعمل المستوى بل التركيب النحوي (المضاف والمضاف إليه) وهي أبسط تركيب تصويري ذي دلالة وذي أداء تخييلي، وفي تقديري كلما استطاع الكاتب بل الشاعر أن يكثر من ابتداع مثل هذه الصور فإنه يدخل في إطار التكثيف الشعري؛ لأن الإضافة تركيبٌ يحتوي المكونين الأساسيين للصورة، وإذا استطاع الشاعر أن يؤدي مستلزمات الصورة بهذا التركيب فإنّه يقدّم صورة تخييلية مبدعة، وهذا لا يعني أن الأساليب اللغوية الأخرى غير قادرة على خلق صورة مبتدعة مكثفة، وإنما يتميّز هذا التّركيب عن غيره بالترابط إلى حدّ الوحدة، وبالاختصار أيضاً، وهذا لا يعني أن (خليل حاوي) أبدع في هذا الأسلوب التصويري فقط، لكن يمكننا القول: إنَّ هذا الأسلوب التصويري كان أقلّ الأساليب التي استعملها حاوي؛ لأنه اعتمد على أساليب تصويرية أخرى قامت بأداء الأغراض النفسية والفكرية والفنية، فإذا تابعنا الصور الآتية وجدنا قدراتها الإبداعية التي تقدمها في مستوى الفكرة والأداء الفني، فنجد مثلاً أن الشاعر يستخدم التركيب الإضافي (منادى)، والنداء هنا يحمل التقرير (تقرير الفكرة وتقرير الصورة) لذلك يمكن لهذا التقرير أن يسوّغ دراسة التركيب على أنه صورة منجزة لا صورة افتراضية، والتعبير اللغوي لهذه الصورة هو (موطوءة النهدين – يا نعش السكارى)[1] فالجزء الأول (موطوءة النهدين) يدخل في باب التكنية أو الكناية من وجهة النظر البلاغية العربية، وهو داخلٌ في باب الترميز من وجهة النظر الحديثة، وكلاهما –أعني وجهتي النظر – تلتقيان في التكوين الأساس للصورة، وفي البحث عن الارتقاء عن المستوى اللغوي التقليدي أو المستوى الحقيقي، وفي هذه الصورة يسعى الشاعر إلى تقديم معنى زائد يستره وراء التركيب الإضافي، وفي هذه الصورة لا يسعى الشاعر إلى خلق تناسب معنويّ بين لفظي (موطوءة) و(النهدين) وإنما يتأتّى الرمز من تعالق هذين اللفظين واستفادة كل منهما من الآخر، فالوطء في المفهوم اللغوي العربي في مجمل معناه الذي تشترك في جميع اشتقاقات مادة (وطأ) يدلُّ على اعتلاء الشيء ودوسه يرافق ذلك شيء من الإهانة[2]، لذلك نجد اللفظ مناسباً لمقصد الشاعر الذي يخاطب (المرأة

(1) خليل حاوي، الديوان: ص 69

(2) يراجع: لسان العرب، مادة (وطأ)

ذات الصفات الأخلاقية غير الطبيعية) قائلاً لها بعد استخدام هذه الصورة: (وتغنين كأن الظل في عينيك ما مات ولا الينبوع غارا[1]، ولكن الغريب أن يستخدم الشاعر النهدين مقترنين بالوطء، وهو على غير ما هو متعارف عليه، ولكن القول المهم في النهاية أن هذه الصورة المجتزأة من صورة أعمّ وأشمل استطاعت أن تؤدي غرضها ووظيفتها التي تسعى إليها من خلال التضاد مع المعنى اللاحق (موطوءة النهدين ≠ تغني وكأن الظل في عينيها ما مات) والجزء الثاني من هذه الصورة قوله: (يا نعش السكارى) وهي صورة مقررة بالنداء أيضاً توازي الجزء السابق، والبحث في قدرات هذه الصورة يوصلنا إلى أنها أكثر عمقاً من الجزء السابق الذي قدّم لنا معنى العار في (موطوءة النهدين)، ولكنه يقدّم لنا ما هو أعمق في (نعش السكارى) من خلال المعنى المتولّد من ارتباط النعش بالسكارى، والنعش كما يوضحه لنا اللسان هو سرير الميت، وأحياناً هو الميت نفسه، وعندما يرتبط النعش بالسكارى يستمدّ منه معنى معمّقاً؛ لأنّ السُّكر حالة أخرى من حالات الموت المؤقت لعقل الإنسان ووعيه، فعندما تتحوّل المرأة إلى نعش لهؤلاء السكارى يُسَجّون بموتهم الخاص فوقه فإنها تضاعف عملية الموت السلبي، وبذلك تكتسب القيمة الأخلاقية السلبية مطلق السلب التي يريد الشاعر أن يسقطها عليها ويصفها بها.

ومن هذه الصور صورة قد لا تكون مبتكرة كل الابتكار أو جديدة كلّ الجدة أو تحمل عمقاً فائقاً، لكنها تكتسب قدراتها في الأداء من لواحق أخرى سنذكرها بعد فهم الصورة ومقارنتها، هذه الصورة هي قول الشاعر (فم الموت)، وأول عمل يمكننا القيام به للتعامل مع هذه الصورة ومقاربتها هو أن نتذكر شعراء عرباً تراثيين استخدموا صوراً للموت في أقوالهم؛ فالمتنبي يقول:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ   كأنك في جفنِ الرّدى وهو نائمُ[2]

وأبو تمام يقول:

وأثبت في مستنقع الموتِ رجلَه   وقال لها: من تحتِ أخمصِكِ الحشرُ[3]

---

(1) خليل حاوي، الديوان: ص:69.

(2) المتنبي، الديوان، شرح أبي البقاء العكبيري، ص 386.

(3) أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، ص: 81.

وابن الرومي يقول:

توخّى حمامُ المـوتِ أوسـطَ صبيتي   فللهِ كيفَ اختـارَ واسطةَ العقدِ[1]

ويقول أبو ذؤيب الهذلي:

وإذا المـنـيـة أنـشـبـت أظـفـارهـا   ألـفـيـت كــلَّ تمـيـمـة لا تـنـفـعِ[2]

وهناك أقوال كثيرة في الموت وتصويره، لكننا سنكتفي بهذه الأمثلة لنقارنها بصورة حاوي (فم الموت البليد)، ولكي تكون المقارنة دقيقة لا بد لنا من أن نذكر قول حاوي المتعلق بهذه الصورة كاملاً:

غيرَ أنّ الحبَّ لم يُنْبِتْ من اللحْمِ القديدْ

غير أجيالٍ من الموتى الحزانى

تتمطّى في فمِ الموت البليدْ[3]

وتتمركز صور هؤلاء الشعراء في الصورة بل في بؤرة التصوير كما يلي:

المتنبي : (جفن الردى) وهو نائم

أبو تمام : (مستنقع الموت)

ابن الرومي : (حمام الموت)

أبو ذؤيب : (المنية أنشبت أظفارها)

وأهم ما يقال في هذه البؤر التصويرية أن كل شاعر وضع مع الموت مستلزماً يناسب صورته؛ فالمتنبي يهتم بالإحاطة والإطباق الذي يقوم بهما الموت على بطله، ومع ذلك فهو لا يخاف، وهو موقف يناسب صفة الشجاعة التي هي هدف المتنبي في النهاية؛ وكذلك يريد أبو تمام أن يصوّر سيطرة الموت وسلبيته على بطله الذي استطاع أن يتآخى مع الموت ولا يخشاه،

(1) ابن الرومي، الديوان، تحقيق حسين نصار، ص 624

(2) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان، شرح سهام ص 146.

(3) خليل حاوي، الديوان، ص 123

فجعل للموت مستنقعاً لا بد من الغوص في حمئه المسنون، وهو يناسب مستنقع المعارك التي يخوضها الشجعان؛ أما ابن الرومي فإنه يلجأ إلى الحِمام، وهو القدر، وكلنا يعرف علاقة ابن الرومي بالأقدار والغيب وتخوّفه منهما ؛ أمّا أبو ذؤيبٍ الهذلي فمحكوم ببيئته وعالمه، فقد اختار للموت أظفاراً وأنياباً وحشيةً يفتك بها بفريسته، وكل شاعر من هؤلاء متناسب مع رؤيته الفكرية وبيئته (نسبياً)، ومع طبيعته الشخصية وتصوره للعالم ولذاته.

وفي صورة خليل حاوي نجد أنَّ هناك اتساقاً مع عالمه الروحي والفكري والتصويري أيضاً، فنحن كثيراً ما نقع على صورة للموت أو لأي شيء آخر يمثل الخطورة على الحياة، فقد رأينا فيما سبق أشداق الكهوف وتطالعنا الكهوف دائماً في كل قصيدة، وفي كل مقطع، وهي في جميع الصور رمز التهام الحياة وإفنائها في ظلام الكهوف ومجاهلها، وهنا نجد أن الموت ليس فاعلاً كما وجدناه عند الشعراء السابقين، فهو نائم عند المتنبي وفعله هو الإطباق (على الرغم من نومه، ويشكّل عند أبي تمام مستنقعاً يبتلع، ويتوخَّى عند ابن الرومي، وينشب الأظفار عند أبي ذؤيب، ولكنّه عند حاوي موتٌ بليدٌ فاغرٌ فاه كما يبدو لتتمطَّى في جوفه أيضاً أجيال بليدة، أجيال ميتة فاقدة الفعل وهو الفعل الحضاري الذي كان يسعى حاوي إليه، وهو الفعل الذي أراد المتنبي وأبو تمام لبطليهما أن يقوما به.

ولكي يكون منهج المقارنة سوياً لا بد من فحص صورة حاوي في ضوء صور للموت عند بعض الشعراء المعاصرين:

يقول إبراهيم نصر الله:

يغمس اليومَ في خطوِهِ

وكذا يغمسُ العمر

أجملُ من أن يموتَ

وأتعبُ من أن يعيشَ (1)

ويقول أيضاً:

---

(1))إبراهيم نصر الله ، الأعمال الشعرية الكاملة ص:158

كم تبقّى لنا من مياه

لعبة الموت لا تنتهي

والحياة[1]

ويقول محمود درويش:

لا شيء يستدعي غناء أسى

فالموتُ أكبرُ من مزاميري[2]

ويقول أيضا:

وأنا والموت وجهان[3]

والورد محروق على صدرها ... بشهوة الموت[4]

ويقول أدونيس:

يضمنّا الموتُ إلى صدره

مغامراً زاهداً

يحملنا سّراً على سرِّه

يجعل من كثرتنا واحداً[5]

ويقول:

رضيت أن أحيا بلا تميمة

أن أرسم الحياةَ

---

(1) إبراهيم نصر الله ، الأعمال الشعرية الكاملة ص:204

(2) محمود درويش ، الديوان مج1 ص 24

(3) محمود درويش ، الديوان ص 258

(4) محمود درويش ، الديوان ص 314

(5) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى ص: 38

بالموتِ والسرابِ والأشياء[1]

تتفاوت صورة الموت في هذه الاختيارات الثلاثة، فإبراهيم نصر الله يرى في الموت نوعاً من القبح أو درجة من القبح عندما يعدّ إنسانه الذي يتحدث عنه أجمل من أن يموت، ويرى أن الموت لعبة كما الحياة، وهي لعبةٌ أبدية لا تنتهي، وهي صور أنتجتها حالة الوعي الفكري والنفسي لدى نصر الله، وفيها تتجلى عبثية الحياة والموت، خاصةً عندما يصف الموت بالقبح، وبالمقابل فالجمال في أن يعيش ويتعمق الإحساس باللاجدوى وبالفجيعة في قوله: (لعبة الموت لا تنتهي والحياة).

أما درويش فإنه يفهم الموت في سياق مأساته الشخصية ومأساة شعبه الذي يحصده الموت الهمجيّ، لذلك ربّما من غير المستحسن أن يفلسف الموت أو يتعامل معه على أنه مسألة كونية بريئة أو قدر نبيل، بل يحسّ بأنه أعجز عن مجاراة الموت بقصائده وشعره وفكره: (لا شيء يستدعي غناء أسى، فالموت أكبر من مزاميري)، لذلك يكتشف أنه نقيض الموت أو أنه الوجه المقابل للموت؛ أي الحياة، في مستوى من مستويات فهمنا لقوله أنا (والموت وجهان) وفي مستوى آخر يمكننا أن نفهم العبارة على أن الموت جزء طبيعي من حياة الإنسان، لذلك أصبح كل شيء محكوماً بشهوة الموت حتى (الورد محروق على صدرها بشهوة الموت)، ويتجلَّى الموت في صورة أكثر حكمة وحناناً واغتراباً، إذ لا يكون الموت طرفاً آخر مستقلاً عن الإنسان، وإنما هو شريك الإنسان في اغترابه، وهو في النهاية يضمُّ البشرية ويوحّدها في إطار مضمر داخلي يتوحد فيه الكون والوجود، لذلك كان الموت عند أدونيس وسيلة لخلق الحياة فهو يسعى إلى أن يرسم الحياة بالموت.

ومهما يكن من تنوُّع صورة الموت عند هؤلاء الشعراء، فإن صورته عند خليل حاوي ذات طابع خاص مختلف؛ لأنه كان يعرف الموت ويتعامل معه ويرسمه بدقة، ويعرف أنَّ له فماً وأشداقاً تلتهم كل شيء، وهذه هي فجيعة الأحياء والحياة وفجيعة حاوي، لذلك رمى بنفسه بين أشداق الموت بعد أن عاش في ظلمة كهوفه الداخلية وعاين كل ممكناته، فهو إذاً تميز بخلق صورة حقيقية للموت الذي يجر البريء إلى أسره ويضحك في سره.

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى ص 253

وصورة الليل ليست بغريبة على الشعر العربي؛ بل يمكننا القول: إن الليل شكَّل موضوعاً من أهم الموضوعات الشعرية العربية منذ امرئ القيس الذي كان يطرق محبوباته ليلاً، إلى النابغة الذي رأى أن ممدوحه – بل الذي اعتذر إليه – هو كالليل الذي لا بد أن يدركه، إلى ليل السُّرى والقتال عند شعراء الفتح والخوارج وغيرهم، مروراً بليل الشاعر الأندلسي والعذري، وغيرهم كثير مما يستعصي على الإحصاء والإحاطة ...إلخ، لكن السؤال المهم: كيف يتناول شاعرٌ حديثٌ له خصوصيته صورةَ الليل؟ والإجابة عن هذا السؤال قد لا تكون صعبة، فصورة الليل يجب أن تتوافق مع العصر الذي يعيشه الشاعر، والأهم من ذلك أن تتوافق مع طبيعة التخيل الروحي والنفسي للشاعر، لذلك لابد من أن يكون لهذا الليل الواسع المسيطر جدار (جدار الليل وجهي)[1]، وقد يكون مقصد هذه الصورة مقصداً نفسياً فقط يأخذ معناه ودلالته من كلمة (جدار) التي توحي بالصدم والحواجز والعجز والمجاورة بين الجدار والليل قد لا تكون في المستوى المادي لمكوّنات كلٍ منهما متوافقة أو متجانسة؛ لأنّ الجدار مكوّن من مادة القسوة والليل مكوّن من مادة اللين، ولكنَّ عملية الصدم تنتج من هذا التنافر المادي. وفي تجلٍّ آخر يمكننا أن نتلمَّس توافقاً على المستوى الدلالي أو ما يمكن أن ندعوه بالمعنوي، فالليل جدار مجازي بين الإنسان والنور وبينه وبين الأشياء، فانعدام الرؤيا يجعل الصلة مع الأشياء الأخرى ومع العالم تدخل في صيغة العدم كما يفعل الجدار تماماً إذ يجعل كل الأفق الذي خلفه عدماً.

ومن الصور التي نستطيع أن نعدَّها النشيد الفني الذي يُنْشِدُه الشاعر وَيَنشُدُهُ دائماً صورةُ الكهف وترميزه، والكهف رمز تكويني في التفكير الفني والسلوك الأدائي للشاعر، فقوله:

من كهوف الشرق[2]

يرمز إلى الحالة الحضارية التي يحياها الشاعر وفق تصوره لمعنى الكهفية، وهو ما سندرسه في دلالات الصورة والرمز. وارتباط الكهوف بالشرق ارتباط تاريخي ربما يكون أقرب إلى الرابط الغيبي، والواضح كما أسلفنا سابقاً أنَّ الشاعر يجنح إلى استعمال كلمة كهوف في صيغة الجمع؛ لأنها كما يبدو تحقق أغراضاً سيكولوجية خاصة لديه، وهي الدلالة التراجعيّة

(1) خليل حاوي، الديوان ص:131.

(2) خليل حاوي، الديوان ص: 169.

إلى الوراء أو الظلامية التي يدين بها الشرق ويدين بها الشاعر، فهو يسعى كما أسلفنا إلى خلق عالم جديد يخرج من هذه الكهوف إلى عالم جديد يدخل فيه الشرق إلى معركة التنافس الحضاري ، وتأتي الصورة: (من مستنقع الشرق)[1] لتدعيم دلالة الكهوف، ولكنَّ الشاعر يستخدمها هنا في صيغة المفرد والتناسب النحوي بين (مستنقع) و(الشرق) متحقق، أكثر منه بين (كهوف) و(الشرق)، أما التناسب الصوتي فغير متحقق في هاتين الصورتين، ودلالة الكهوف كما أسلفنا فيها الغموض والرطوبة والظلام والخوف والتوقع، أما دلالة الشرق فهي دلالة إيجابية على المستوى الحضاري والإنساني والديني، أما في المستوى اللغوي فالشرق مرتبط بالشروق وبزوغ النور وهو نور الحضارة في المستوى المجازي، وبهذا تحدث لذة التضاد التي تحدث عنها النقاد المعاصرون.

وتتبدىَّ الثقافة التراثية لدى الشاعر من خلال التركيز على هذه البنى التصويرية الاستعارية التي تقترب من التقنيات البلاغية العربية التقليدية، فنجد مثلاً الصورة الإضافية الآتية: (ما يحكي لسان النار)[2]، وهي صورة قد تكون تقليدية ومطروقة مستخدمة حتى في الاستعمال اليومي كأن يقال: (ألسنة اللهب) و(ألسنة النار) ولكن قصر الشاعر (اللسان) بصيغة المفرد على (النار) يؤدي دلالةً حيويةً تشخيصيةً تحوّل التعبير العادي (لسان اللهب) إلى حالة حيوية حاضرة ماثلة، إذ نتمثَّل النار كائناً ناطقاً، ويزداد حضور كينونة هذه النار بقول الشاعر (ما يحكي) الذي أخرج الصورة من المستوى الدلالي الأول إلى مستوى أعلى، أو من المستوى الدلالي الحقيقي إلى المستوى الدلالي المجازي الأعمق والأرحب والأوسع.

وتتوضّح القدرات الفلسفية المحمولة في الصورة البسيطة التالية: (إلى يقين الباب)[3]، فالشاعر يقرن اليقين بالباب، والسؤال المطروح: ما علاقة اليقين بالباب؟ والمعهود أنَّ الباب مسار الشك، لا منبع اليقين؛ لأنه يمكن أن يحمل أخطاراً قادمة للموجودين خلفه، ولكنَّ حاوي يقلب مفهوم الصورة ودلالاتها هنا فيجعل الباب يقيناً، وللإجابة عن السؤال الذي طرحناه قبل قليل يكفينا أن ننظر إلى نمط تصور خليل حاوي للعالم وللإنسان لنرى اليقين في

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص:169.

(2) خليل حاوي، الديوان، ص:180.

(3) خليل حاوي، الديوان، ص:197.

الباب، فهو دائم العيش في كهوفٍ رطبةٍ مظلمةٍ تتمطّى أشداقها، وقد شرش وجود الأشياء في قيعانها، والشك والموت والظلام والمستنقع كلها في أجواف هذه الكهوف، فمن الطبيعي أن يكون الباب (وهو المخرج من هذا العالم الظلامي) يقيناً.

وهذا متوافقٌ أيضاً مع الرؤيا الحضارية للشاعر، فالباب هو بحث عن البعث والخروج من حالة السبات والموات والزمن الذي (تمط أرجلَها دقائقُه)، وهو اليقين الوحيد كما يبدو عند الشاعر، ومن المستغرب أن نقع على معنى اليقين عند حاوي وهو الذي شكّك في كل شيء، ولم يجد يقيناً سوى ضرورة بعث أمته وانعتاقها. وإذا عدنا إلى دراسة مكّونات هذه الصورة، وجدنا أنَّ مركزها الدلالي في لفظ (اليقين)، وحوله تتمحور دلالة الصورة، ولفظ الباب ، الذي يوحي بالانفتاح والانطلاق، خاصةً مع اليقين، وعكس ذلك يحدث مع الشكّ أي الانغلاق، والتقوقع والخوف، والتراجع ، لذلك نرجّح فهم الصورة على أنها دلالة انفتاح وانعتاق، وما يرجّح ذلك ارتباط الإيجاب بالإيجاب عند حاوي في كثيرٍ من الصور، فمثلاً نجده يربط المرح بالشمس، والصحو بالنبع، في صورتين (إضافيتين) تدخلان ضمن هذا الإطار؛ فالأولى (مرح الشمس) مركزها الدلالي (الشمس) التي تقدم في أكثر ترميزاتها دلالاتٍ إيجابية كالحرية، والثورة، والانطلاق،..وغيرها، ويؤكد الشاعر هذه الدلالات بكلمة (مرح) التي تثبت الإيجاب في رمزية الشمس، والثانية (صحو النبع) مركزها الدلالي (النبع) الذي من رموزه الخصب والنماء، وهي من أهم رموز حاوي.

وإذا اقترنت هذه الرموز بالصحو فإنها تدخل في عملية الانبعاث (الخليلية)، فالصحو عملية نبع، وهذا توافق دلالي أقصى، فالنبع حالة انبعاث من باطن الأشياء إلى ظواهرها، لخلقٍ جديدٍ، والصحو عملية انتقالٍ من باطن مظلم ميتٍ إلى ظاهرٍ حيّ يقوم بخلقٍ جديدٍ، لذلك تتحقق عملية التجانس القصوى في تصوير خليل حاوي (صحو النبع)، وإذا حاولنا الدَّمج بين (مرح الشمس) و(صحو النبع) لوجدنا أيضاً هناك تبديلاً في تكوين هاتين الصورتين البسيطتين، إذ يمكننا أن نقول: (صحو الشمس ومرح النبع) فنحصل عندئذ على صورتين تقليديّتين مطروقتين، إذ كثيراً ما نسمع تصويراً لبزوغ النهار تعبير (صحت الشمس) أو (استفاقت الشمس)، وهذا ليس تصويراً مبتكراً، وكذلك الأمر فيما يتعلق بمرح النبع، الصورة التي تتوافق مع حركة المياه وانبثاقها من جوف الأرض وتراقصها إلى أعلى ثم انسيابها في

جدول جميل، إذاً فما قام به حاوي من تبديل أدّى إلى ابتكارٍ في الصورة، ويمكن دمج الصورتين في صورةٍ واحدةٍ لتصبح (صحو النبع في مرح الشمس).

وقد يكون التضاد الدلالي وسيلة عظيمة في نقل العملية التصويرية، وخلق ابتكارٍ تصويري يقدّم كل المعادلات: الشعورية، والفكرية، والنفسية، واللغوية والبلاغية أيضاً. فمن الناحية النفسية يمكننا أن نتحدث عن لذة التضاد أو الصدمة، أو خلخلة الشعور، ومن الناحية الفكرية يمكننا الحديث عن خلخلة التوقّع وصرف الذهن إلى ما لم يكن متوقعاً بعد صرفه في البداية إلى أفق مبدئي يمكننا تسميته (بالطعم)، فعندما نسمع مثلاً التركيب الإضافي (صحراء رماد) تنتقل إلينا مجموعة معادلات أولها الشعور بالهجير والحريق، وثانيها تخيّل الاتساع في الصحراء، وقد يؤدي ذلك إلى تخيّل الضياع أو الاحتراق برماد هذه الصحراء، ولكن أفق التوقع هذا ينكسر مباشرةً في الألفاظ اللاحقة (بارد وجليد)؛ إذ تتغير جميع المعادلات الشعورية والفكرية، التي نقلت إلينا بالتركيب الإضافي السابق، ومن هذه الخلخلة تحدث مجموعة تأثيرات قد يكون أهمها لذة التضاد، وصحو نبع الصورة الجديد وهو (البرودة والجليد) اللذان يخلقان نوعاً من الطمأنينة والهدوء والموازنة بين الصحراء والرماد في جهة، والبرودة والجليد في جهة ثانية، ويتلامح لنا أن مركز هذه الصورة في المستوى الدلالي هو صحراء وجليد وهما قطبا التضاد اللذان يقومان بالأساس الدلالي للصورة وكذلك بالأساس الشعوري ويبدو أن هدف هذه الصورة يتجاوز التصوير إلى الترميز.

فالصحراء ترميزٌ لحالةٍ من البدائية، وقد تكون بدائية مواتٍ، وكذلك الرماد بقايا تدل على الموات والبرودة، وكلمة (بارد) المرتبطة بالرماد تعزّز هذا المعنى، ويأتي الجليد ليقضي على كل إمكانية في البحث عن حياة حارّة في هذه الصحراء، ومن هنا نجد أنَّ هناك تجانساً في الدلالة مطلقاً في المستوى الرمزي.

بعد تحليل هذه الصور التي تستخدم بنية نحوية خاصة وهي الإضافة يمكننا استخلاص بعض التصورات التي أوحاها إلينا هذا التحليل، وهي أن الصورة التي أسميناها متضايفة تعتمد مركزاً تصويرياً هو بؤرة الصورة ومحورها الرئيس، وتجعل اللواحق الأخرى تابعة له على مستوى الدلالة ومستوى المعادل الشعوري والفني وذلك سعياً إلى ابتكار صورةٍ خاصةٍ

مبتدعةٍ توازي المنزَع الروحي والنفسي والفكري والواقعي للشاعر، إذ كان دأبه أن يعمّق إلى أعمق إمكانات المخيلة، ويرصف صوراً قادرة على تأدية أغراضها ضمن التصور الفكري العام للشاعر، وضمن قدراته الفنية التي يغذّيها مَنزَعُه الانبعاثي، وعندما نتحدّث عن انبعاث في الواقع فإننا سنجد موازاة فنّية لهذا الانبعاث.

ومن أهم ما يميز هذه الصور التجريد المطلق، الذي يعدَّ دأب الشاعر، ويعدّ مصدراً مهماً من مصادر ثقافته الفلسفية، ومن مصادر طبيعته الشخصية كما يبدو، فهو عندما يحاول أن يغرق في حسّية الأشياء والصورة يرتقي درجاتٍ عنها ليكون حتى في البحث عن الحسية تجريدياً، وقد يكون من الظلم أن نصف صورة حاوي بالسريالية بمفهومها المذهبي لأنه خلق لنفسه (سرياليّةً) خاصةً ذات أبعاد فكرية وإنسانية وتصويرية خاصة متوافقة مع انتمائه الثقافي العربي، ومع لغته العربية، ويمكننا أن نقول في هذا السياق: إنَّ شاعراً مثل حاوي اكتشف بتصويره هذا قدراتٍ لغويةً بارعةً للغة العربية وظّفها في تصويره، وكانت صوره أيضاً عملية انبعاث، بل بعثاً للغة التي تتعرض لكثيرٍ من المشكلات، خاصة في مرحلته التي عايشها، لذلك فالصورة عند حاوي إلى جانب ابتكارها التخييلي هي ابتكار لغوي، له سماته وخصائصه وبنيانه ودلالاته. ولا بد من الإشارة إلى أن صورة حاوي هذه لوحاتٌ فنية وتشكيلية، فيها كثير من التصوير التشكيلي، فهي تُنقل بسهولة ويسر وعمق لو قُيِّضَ لها فنانٌ قادرٌ يعي الرسالة الحضارية التي وهب حاوي نفسه وشعره وأدبه لها.

الصورة البسيطة

(العنوان) تقنية تشكيل الصورة

أصبحت (العنونة) في الدراسات النقدية الحديثة مرتكزاً فنياً وفكرياً من الناحية الوظيفية، أي من جهة أداء وظيفة معينة في النص الأدبي، فالعنوان في نظر هذه الدراسات اختزال فكري ودلالة نفسية، وتكثيف دلالي معنوي للنص الذي يسمه، وإذا دققنا الفكر في كلمة (يسمه) لوجدنا أن العنوان سمة النص، وهو اسمه؛ أي العَلم الذي يطلق عليه، وهو بهذا المعنى يحدّد خصائصه المعنوية والدلالية، ويوجه النظر إلى المقاصد التي يرمي إليها النص.

ينطبق هذا القول على العنوانات الإبداعية التي يبدع شعراؤها أو كتابها في اختيار عنوان يشكل (وحدةً عضويةً) مع نصه، ونقصد بالوحدة العضوية التوحّدَ العضويّ مع النص، وهو أن يكون العنوان جزءاً عضوياً من النص، فإذا كان النص شعرياً فالعنوان يشكل مقطعاً شعرياً افتتاحياً شمولياً، يحتوي الاختزال المعنوي للعناصر الشعرية في النص، وإذا كان نثرياً فالعنوان يشكلّ دليلاً فكرياً إلى النص وفاتحة لقرائه والدخول إلى عوالمه، وتزداد خصوصية العنوان وفقاً لانتماء الشاعر ورؤاه الفكرية، ونظرته إلى الفن الشعري، وإلى الفن عامة، وقد رأينا تصور (خليل حاوي) للشعر والفن ومفهومه للعناصر الشعرية، فهو يرى أن الشعر تكوينٌ فني يناسب الفكر الأيديولوجي الذي يطرحه، ولا بد للشعر من تقنية أو تكوين قادرين على أن يقدما النص الشعري بالشكل الذي يستطيع به أن يخلق معادلات شعوريةً وفنيةً ونفسيةً.

مما يلاحظ في العنوانات التي يستعملها حاوي أنها تحقق الفهم الذي طرحناه، فالعنوان عنصر عضوي مهم في قصيدته، يتخيّره الشاعر من المساحة الفكرية والفنية والثقافية التي تنتمي إلى عالمه الروحي والتكويني، وهو ما سنراه في أثناء تحليلنا للصورة الشعرية أيضاً.

من أهم ما يسعى إليه حاوي ذلك النزوع المغرق في الخصوصية إلى الترميز، منذ اللحظة الأولى للقصيدة– تلك اللحظة التي هي (العنوان) والرمز الذي يستخدمه– يعتمد في أول اعتماد له على المجاز ونحن (يجب علينا أن نتهيأ دائماً للحكم على الشاعر بقوة المجاز في

شعره وأصالته)[1] كما يرى هربرت ريد (Herbert Reed)، ويبدو من صورة حاوي أنه كان شديد القدرة على التحكم بهذا الرمز الذي يهدف إليه، (إن الشيء العظيم هو إلى حدٍ بعيد قابلية التحكم بالمجاز، وهذا وحده لا يمكن إبانته من جانب شخصٍ آخر فهو علامة النبوغ)[2] كما يرى أرسطو.

وقد تابعنا المفهوم النقدي للشعر والصورة الشعرية عند حاوي، ذلك المفهوم الذي يمكن تلخيصه بعبارة درايدن: (إن الصورة بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة)[3] وهذا التصوّر متوافق مع الرؤية الفكرية لحاوي المتمثلة بالانبعاث، فالسمو والحياة في القصيدة وفي الحياة هما جوهر رؤية حاوي في السمو الكلي للحياة وللفن والشعر.

1– عنوانات الدواوين: صدرت لخليل حاوي مجموعة دواوين جزئية جُمعت بعد ذلك في الأعمال الشعرية الكاملة وهي تحمل العنوانات الآتية:

(نهر الرماد)، (الناي والريح)، (بيادر الجوع)، (الرعد الجريح)، (من جحيم الكوميديا).

وإذا نظرنا إلى العنوان الأول (نهر الرماد) وحللنا مفهومه وفق مكونيه اللغويين (نهر) و(الرماد) لوجدنا أن لفظ (نهر) لفظ ذو إيحاء إيجابي كبير، فهو رمز الخصب والحياة، ورمز الوجود والحركة، ورمز الجمال والبعث، يضاف إلى ذلك ما يوحي به النهر من الدلالات النفسية من برودة وخوف أحياناً، وإنقاذ وإغراق أحياناً أخرى. هذا في المستوى العام لترميز الكلمة، ولكنَّ هناك أبعاداً خاصة لدى حاوي الذي يعني النهر لديه في ثقافته الدينية (نهر المعمودية) والتطهير واللفظ الثاني (الرماد): ذو إيحاء بارد باهت يشي بالنهاية، نهاية الاحتراق والتوقد، وتنتج الصورة الشعرية من التركيب الإضافي (نهر الرماد، وهناك يفقد كلٌّ من اللفظين خصائصه الفردية الدلالية أو الرمزية ويندمج في أداءِ ترميزٍ جديدٍ مشتركٍ، فيفقد النهر الخصوبة، ويستمدّ ذلك من الرماد، وتبقى الصفة الوحيدة التي يقدّمها هي الاتّساع، وكذلك يحافظ على المعمودية، التي تعمّده بالرماد، وقد يكون في ذلك تركيز على محتوى التطهير الذي لم يعد بالماء، وإنما أصبح بالرماد، ومن الواضح معنى ذلك أنه يعني

(1) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية ، ص 20

(2) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية ص: 20

(3) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية ص: 20

أن هناك عالماً نفسياً وذهنياً (خالياً من الحس)، وهو تعبير يستخدمه حاوي كثيراً في شعره، وكذلك يستخدم لفظ (الرماد،ف ورَمَّدَتْ).

عنوان الديوان الثاني: (الناي والريح)، فالناي دلالةٌ موسيقيةٌ شعوريةٌ مرتبطةٌ باللحن الحزين عند الإنسان العربي، وكذلك مرتبطة بالعزلة؛ والريح (بلفظها الماثل – الريح) تستخدم للدلالة السلبية، فقد وردت في القرآن الكريم في مواضع متعددة، وأكثرها كما نرى في موقع الدلالة السلبية:

﴿كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُوٓاْ أَنفُسَهُمْ﴾[1]، ﴿جَآءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَآءَهُمُ ٱلْمَوْجُ مِن كُلِّ مَكَانٍ﴾[2]، ﴿فَيُرْسِلَ عَلَيْكُمْ قَاصِفًا مِّنَ ٱلرِّيحِ فَيُغْرِقَكُم بِمَا كَفَرْتُمْ﴾[3]، ﴿وَلِسُلَيْمَٰنَ ٱلرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِى بِأَمْرِهِۦٓ﴾[4]، ﴿بَلْ هُوَ مَا ٱسْتَعْجَلْتُم بِهِۦ ۖ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[5]، ﴿وَفِى عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ ٱلرِّيحَ ٱلْعَقِيمَ﴾[6]، ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُواْ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾[7]، ﴿أَعْمَٰلُهُمْ كَرَمَادٍ ٱشْتَدَّتْ بِهِ ٱلرِّيحُ فِى يَوْمٍ عَاصِفٍ ۖ﴾[8].

وإذا نظرنا إلى سياق الدلالة في التركيب (الناي والريح) فإن الريح تكتسب دلالاتها من عطفها على الناي، فهي عندئذ الريح التي تناسب الناي وتحمل أنغامه لتنثرها عبر الفضاء وتبددها عبر الآفاق، وبذلك تتحقّق الغاية النفسية التي يتوخّاها التعبير اللغوي، وقد أشرنا إلى أنَّ (حاوي) كان متأثّراً تأثّراً كبيراً بجبران، وكانت دراسته الأكاديمية عن جبران، وهذا يعني أنه يدخل في دائرة التأثّر أو ما يسمى في المفهوم الحديث (التناص)، خاصة فيما يتعلق بالناي والريح، ونحن نعرف أن جبران الذي اكتشف كما يرى أن الناي والغناء هما سر الوجود:

أعطني الناي وغنِّ   فالغنا سرُّ الوجود

(1) آل عمران: 117

(2) يونس: 22

(3) الإسراء: 69

(4) الأنبياء: 18

(5) الأحقاف: 24

(6) الذاريات: 41

(7) الحاقّة: 6

(8)) إبراهيم: 81

وأنـــــــين الــــنـــــاي يـبـقـى بـعـد أن يـفـنـى الــوجــود[1]

وكذلك الأمر فيما يتعلق بالريح:

وتقول الريح: ما أغربني

فاصلاً بين سديم وسما

غير أن البحر يبقى ساكناً

قائلاً في نفسه: الريح[2].

ونلاحظ هنا أن ريح جبران ذات طابع خاصّ إنساني يحمل الخصب والانبعاث (أيتها الريح، تمرّين آناً مترنّحةً فرحةً، وآونةً متأوهةً نادبةً، فكأنك بحر من الحب يغمر أرواحنا ولا يغرقها، وأنت تهمسين في إذن الوردة أسراراً غريبة تفهم مفادها)[3].

وكذلك فإن (الناي) و(الريح) موضوعان شعريّان متداولان عند الشاعر العربي في بداية القرن العشرين المنصرم، كما نرى مثلاً عند الشابي الذي منح الريح أيضاً رمزاً خاصاً استقاه من رومانسية خاصة لديه، وهو رمز ثوري متناسب مع الرومانسية الثورية لدى الشابي الذي يقول:

ودمـدمـت الـريـح بـين الـفـجـاج وفــوق الجـبـال وتحـت الـشـجـر[4]

وفي هذا المجال لا بد من العودة إلى تاريخ الشعر العربي التراثي للوصول إلى المتنبي الذي كان يمتطي صهوة الريح، ليوجهها جنوباً أو شمالاً:

عـلـى قـلـقٍ كــأنَّ الـريــحَ تحتي أوجِّـهُـهـا جَـنـوبـاً أو شـمـالاً[5]

ومن الواضح أن الأثر الذي دفع إلى هذه الصورة هو أثر نفسيّ (القلق) الذي دفع المخيّلة إلى الارتقاء، وإنتاج هذه الصورة المبدعة، ومثل ذلك ما نراه عند الشابي وجبران، والأهم من

(1) جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة ص:205.

(2) جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة ص:345.

(3) جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة ص: 345.

(4) أبي القاسم الشابي، الديوان ص:218.

(5) المتنبي ، الديوان ج3، ص:225.

ذلك ما نراه عند خليل حاوي من الدافع السيكولوجي الشديد الذي يبتعد عن الرومانسية التقليدية، ويقترب من رومانسيةٍ خاصةٍ بُعدُها «السيكولوجي» أعمق وأكثر خصوصية إلى حدّ إمكانية الحديث عن (عقدة) سيكولوجية يعاني منها، وناي الحاوي هنا يتوضّح بعد قراءة صور هذه المجموعة الشعرية خاصة للقصيدة التي تحمل العنوان ذاته: (الناي والريح في صومعة كيمبردج)[1].

وفي الديوان الثالث (بيادر الجوع) نقع على تضادٍّ معنويٍّ بين البيادر والجوع، فالبيدر رمز للخير والوفرة والاكتفاء والشبع، وهو ضدٌّ صِرفٌ للجوع، والتضاد نفسه نقع عليه في عنوان (الرعد الجريح)، فالرعد رمز للقوة والجبروت ورمز للفعل والخوف ومظهرٌ من مظاهر الطبيعة التي تمهِّد للخصب، و(الجريح) دلالة على الانهيار والضحية، وهنا يقدِّم العنوان مرحلتين للرعد، المرحلة الأولى ما قبل الجريح، وهو يمثل المعاني التي عرضناها للرعد، والمرحلة الثانية مرحلة الجريح وهي المآل، ولا تتوضّح الدلالة المقصودة من التركيب الوصفي (الرعد الجريح) إلاّ من تخيّل هذا التحول بين مرحلتين، وبهذا تتحقق المعادلة الوصفيّة، التي يسعى إليها الشاعر.

وعلى هذا المنهج في التضاد نرى العنوان (من جحيم الكوميديا) فالكوميديا ذات دلالة على الفكاهة والضحك الذي قد يكون ضحكاً ناتجاً عن فرح أو ضحكاً مريراً؛ أي ضحك «شر البلية»؛ أو ضحك «سخرية»؛ وفي النهاية فهو نوع من الضحك أو الفكاهة أو التفكّه أو التندُّر، ولكنه عندما يقترن بالجحيم فإنه يتحول إلى الضحك المرير المؤلم الذي ينتج عن شر البلية، وهذا التضادُّ تقنيةٌ إدهاشيةٌ استخدمها الشعراء العرب في العصر الحديث بشكل مفرط؛ لإنتاج تصوير مبدع، وهذا ما نستطيع أن نعدَّه بناءً قائماً على التقنيات البلاغية العربية التراثية كالمقابلة والمطابقة والتضاد واستفادة تجديدية من الشعر الجديد الذي ساد في العالم المعاصر.

وكذلك إذا نظرنا إلى عنوان (الرعد الجريح) فإننا نستوحي من هذا العنوان حالةً شعوريةً نفسيةً، ويبدو أن قصائد هذا الديوان مطبوعةٌ بالطابع النفسي الذي يقدّمه..

وهذا ما سنراه عند تحليلنا لبعض عنوانات القصائد التي فيه، ولتحليل هذا العنوان نفحص

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص:195.

صفات الرعد التي توحي بالقوة، والخوف، والجبروت، والغموض الغيبي؛ لأن الرعد ناتج عن فعلٍ كوني رهيب ظل الإنسان مدّةً طويلةً يجهل هذا الفعل ويخشى مظاهره، إلى درجة أنه كان مقدساً في كثيرٍ من الأزمان والأوقات، حتى بعد أن وعى الإنسان السبب الحقيقي لحدوثه ظل الرعد مظهراً طبيعياً إشكالياً في ذهن الإنسان ونفسه، وظلّ يؤثّر في مجال النفس الإنسانية بالخوف والرعب والإجلال والاندهاش، هذه الصورة تنكسر عند خليل حاوي ويصبح هذا المارد الجبار العاتي المخيف جريحاً، وهي من آفاق التشخيصات التي يصرُّ حاوي على إبداعها، والسؤال المهم لماذا استخدم الشاعر صفة الجريح؟ ولم يجعل الرعد كسيراً أو كسيحاً أو ذبيحاً مثلاً؟! والإجابة تكون بأنّ حاوي استطاع أن يختار الوصف المناسب، فـ(الجريح) يكون في حالة قوةٍ معنوية لا ذلَّ فيها، وهو مثير للتعاطف والتضامن معه وفق القانون الإنساني النبيل، أما الكسير أو الذبيح فهما يوحيان بنوع من الضعف الشديد والذل والانكسار، وهذا لا يتفق مع صفات الرعد وتصوّر الإنسان له، ولآثاره النفسية والمادية، وفي قراءةٍ أخرى للصورة فإن الرعد مصدر للخصب والانبعاث والحياة، وعندما يصبح جريحاً فإنما تتوقف مسيرة الانبعاث وتكون ضمن احتمالين، إما أن يتعافى الرعد وتستمرّ مسيرة الخصب والنماء والعطاء، وهو ما يسعى إليه الشاعر حاوي في كل مسيرته الشعرية والنقدية والفكرية ، وإما أن يفنى الرعد منهاراً بسبب جراحه.

وسنحاول فيما يأتي أن نقرأ عنوانات القصائد في كل ديوان على حدة، ونحاول أيضاً أن نقرن بين العنوان العام للديوان والعنوانات الأخرى:

ديوان نهر الرماد[1]:

1- البحار والدرويش: طوّف مع يوليس في المجهول، ومع فاوست، ضحَّى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكّر له مع هكسلي، فأبحر إلى ضفاف الكنج منبت التصوف، لم يرَ غير طينٍ ميت هنا وطين حارٍّ هناك طِينٌ بطينٍ.

2- ليالي بيروت.

(1) خليل حاوي، الديوان ص:35.

3- دعوى قديمة (العمر والزمن وهمٌ وغفلة) أفلاطون والأمثال الشعبية.

(الصدى طائر يستصرخ ويطلب الثأر) أساطير الجاهلية (رأيت في أروقة الجحيم بشراً لا يعيشون ولا يموتون) دانتي.

4- نعش السكارى.

5- جحيم بارد.

6- بلا عنوان.

7- الجروح السود.

8- في جوف الحوت.

9- السجين.

10- سدوم.

11- بعد الجليد: في هذه القصيدة التي تعبّر عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمةُ ذاتٍ وحضارةٍ وظاهرةٍ كونية، يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصبِ على الموتٍ والجفاف، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية.

12- حب وجلجلة.

13- المجوس في أوربا.

14- عودة إلى سدوم.

15- الجسر.

ديوان الناي والريح[1]:

1- عند البصارة: قبيل السفر من بيروت إلى ضفاف (كام) إلى كيمبردج حوار داخلي تسوق طرفاً منه البصارة والجن الذي يحل فيها فيجسدان للشاعر رعبه من صمت لن يتولد عنه غير مأساة تُحيله إلى مجنون متألّه، أو مهزلة تحيله إلى ساحر مهرّج،وفي كلتا الحالتين يستعيض بمعجزاتٍ وهمية معادلة لمعجزات أرادها أن تعيد خلق الواقع، وفي النشيد الأخير يتحدّى الشاعر الصمت الذي أرعبه ودفعه إلى سؤال البصارة عن مصيره، ويتغلّب على المفجع بأفجع منه بتضحيةٍ قد تُرضي ربه، فيسعفه على الشعر بقدرة خالق.

2- الناي والريح في صومعة كامبردج: (يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التي تصنع الوجود، مالارميه قابض على الريح يسيّرها كيف شاء، تجوع الحرّة ولا تأكل بثدييها)[2].

3- وجوه السندباد.

4- السندباد في رحلته الثامنة: كان في نيته ألا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرةً ثامنةً، ومما يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداسٍ من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة رمى بها جميعاً في البحر، ولم يأسف على خسارةً، تعرَّى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة. والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث، وتم له اليقين.

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص:175

(2) خليل حاوي، الديوان، ص:195

ديوان بيادر الجوع[1]:

1– الكهف.

2– جنية الشاطئ في خيم الغجر المشرعة للريح، والمبحرة مع الريح، تُعرى الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الأولى والحيوية، أعياد مرح تنبع من الذات الفياضة، وتنسكب فيها، والبراءة حال الإنسان الأول في ظل شجرة الحياة قبل أن تغريه حلاوة المعرفة ومرارتها في شجرة الخير والشر، فيطرده سيف النار من الجنة، لذلك كانت ذات الغجرية خير رمز للحيوية المندفعة، ولشجرة الحياة. (تفاحة الوعر الخصيب) ولقدرة الإنسان في حال البراءة على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة (وعول الجبل وخيول البحر) ويسبغ الشاعر على الغجرية أوصافاً رحبةً معمّمةً ترمز إلى الأرض في تجدّد حيويتها، وفي بكارتها الدائمة.

وفي المدينة يعصى على الغجرية فهم الشريعة وشجرة المعرفة: (أتعبُّ غير رطوبة الحمى وتقعدها ثمر؟) وتلتقي الكاهن الموسوي حارس تلك الشجرة فيمتحنها بالنار وبشريعة لا تسري عليها، والكاهن هو رمز الذات والحضارة معاً في حال الاحتقان الذي يحوّل الحيوية إلى كبريتٍ ونار، لقد رمى الغجرية بالإثم والشر والمنفى إلى حيث أصيب بالجنون، فظنَّت أن حكمه صدق وعدل، وأنها بالفعل جنيّةٌ وروح شريرة، وكان في جنونها براءة موجعة.

أ– خيم الغجر.

ب – وعول الجبل وخيول البحر.

ج – في المدينة.

د – الكاهن الموسوي والدينونة.

هـ – دمغة الجن والخطيئة.

و– عجوز مجنونة.

3– لعازر عام / 1962 / (وذهبت مريم أخت لعازر إلى حيث كان الناصري وقالت له لو كنت

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص:303.

هنا لما مات أخي ، فقال لها: إنَّ أخاك سوف يقوم)[1].

أ – حفرة بلا قاع، ب – رحمة ملعونة، ج – الصخرة، د – زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه، هـ – زخرف، و– (الخضر) المغلوب، ز – عرس المغيب، ح – زوجة لعازر بعد سنوات، ط – انهيار، ي – الناصري يتراءى لزوجة لعازر، ك – المجدلية، ل – تنين صريع، م – لذة الجلاد، ن – الجيب السحري، س – الإله القمري، ع – غربة النوم، ف – جوع المجامر.

الرعد الجريح[2]:

1– الأم الحزينة.

2– ضباب وبروق.

3– الرعد الجريح.

4– رسالة الغفران من صالح إلى ثمود.

من جحيم الكوميديا[3]:

1– (رأيت في أروقة الجحيم بشراً لا يعيشون ولا يموتون) دانتي.

2– قطار المحطة.

3– صلاة.

4– بلاد الغربتين في مطار عربي خلال الأحداث الجارية في لبنان.

5– في الجنوب.

6– العجيبة.

7– درة المدينة.

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص: 335.

(2) خليل حاوي، الديوان ص:389.

(3) خليل حاوي، الديوان ص:505.

8– ريح.

9– في سدوم للمرة الثالثة.

10– قطع اللسان.

11– أم المصطفى.

12– في بابل.

13– مناخ.

14– المنام.

15– صداقة.

16– اللفظة البسيطة.

17– أرض الوطن.

18– أنت.

19– جسد خفيّ.

20– عكاز معلق.

21– شجرة الدر.

القصيدة الأولى في ديوان «نهر الرماد» هي البحار والدرويش، وهي تروي قصة أسطورية لبحّار طافَ في أرضٍ حكى عنها الرواة، ويفسر الشاعر نفسه هذا العنوان بالمقدمة الملحقة به التي أثبتها قبل القصيدة بأنه جال في المجهول، ويقرنه بيوليس الباحث عن المجهول، والبحث عن المجهول صورةٌ مهمة من الصور الشعرية عند حاوي، ودلالة فكرية كما رأينا فيما سبق، ويقرنه أيضاً بفاوست الباحث عن المعرفة، والمعرفة والمجهول شيئان متواشجان؛ لأن اكتشاف المجهول تحقيق للمعرفة، ولكن نتيجة الرحلة كانت اليأس من المعرفة ومن العلم الذي لم يحقق للإنسان ما كان يصبو إليه نتيجة سعيه الدائب إلى العلم والمعرفة، وكان

الخلاص الوحيد هو الرسوّ في قاع «الكنج» الرمز التصوفي، فالخلاص إذاً لا يمكن أن يكون إلا في التصوف، ولا بد من الانتباه إلى أنَّ العنوان الذي نحلله ليس تصويراً بلاغياً؛ أي إنه لا يعتمد التقنيات البلاغية أو الصورة البلاغية العربية التقليدية، وهو ما سنلحظه في جميع العنوانات التي أمامنا.

والقصيدة الثانية هي «ليالي بيروت»، وهو عنوان (لا إيحاءات رمزية)، وإنما يحمل دلالة تُستَمَدُّ من الليالي ومن ارتباطها بالمدينة (بيروت)، فالليالي مجردة، إيحاء بتصورات كثيرة سلبية وإيجابية، وربطها ببيروت يقدم السلبي على الإيجابي في مرحلة زمنية معينة، لكنّه يقدِّم السلبيّ على الإيجابيّ في المرحلةٍ الرئيسة الأخيرة التي عاشها حاوي وكانت نهاية حاوي منها، وكذلك إذا قمنا بقراءة نص القصيدة الذي يفتتح بقوله: (يا ليالي الضيق والحرمان)[1].

والعنوان الثالث هو (دعوى قديمة)[2]: يقدم حاوي لهذا النص بثلاثة أقوال: لأفلاطون، ومن أساطير الجاهلية، ومن جحيم دانتي، فالأول يقول فيه (العمر والزمن وهم وغفلة) وهو لأفلاطون، وهو تلخيص لبعض عوالم القصيدة من وجهة الزمن، والثاني (الصدى طائر يستصرخ ويطلب الثأر) وهو من أساطير العرب في الجاهلية، وهنا نجد ترميزاً أسطورياً للعنوان يوضح بعضاً من صور النص، وسنرى في نصوص حاوي كثيراً من الصور التي يستخدم فيها الصدى علامةً من علامات الصورة، وعنصراً من عناصرها، أما القول الثالث بل الجزء الثالث من العنوان، فهو قول دانتي (رأيت في أروقة الجحيم بشراً لا يعيشون ولا يموتون)، ويبدو أنَّ حاوي هنا أراد أن يوضِّح الأثر النفسي، بل يوضّح الحالة التي يريد تصويرها في هذه القصيدة، فالوضع الذي يعانيه شخصياً من خلال قراءتنا للنص يدلّ على هذه الحالة التي لا تعيين فيها لا موت ولا حياة.

وفي العنوان الرابع (نعش السكارى)[3] يطالعنا الشعر بصورة فجائعية ذات بعد تصويري فنّي تشكيلي، إذ يقدّم لوحةً فنيةً موحيةً بالموت من خلال النعش والضياع من خلال السكارى، وبالإضافة بين (النعش) و(السكارى) تتعيّن الصورة ودلالتها بالضياع والموت،

(1) خليل حاوي، الديوان، ص 52

(2) خليل حاوي، الديوان ص:59.

(3) خليل حاوي، الديوان ص:67.

والموت كما هو معهود عند حاوي ليس موتاً جسدياً أو موتاً مادياً، بل هو –دائماً– موت روحي يجتاح الروح ويقضي عليها ويفنيها.

وفي قصيدة (نعش السكارى) يتوافق الأداء التصويري والدلالي مع العنوان، ويمكننا القول إن هذه القصيدة تمثل أنموذجاً جيداً للتوافق بين العنونة والنص، أي تحقق المعادلة التي تحدثنا عنها في مقدِّمة فقرة (العنونة)، وهذا العنوان جزءٌ عضويٌ من القصيدة، وهو جزءٌ مُستمَدٌ من القصيدة إذ يقول: (أنت ياموطوءة النهدين يا نعش السكارى)، إذاً فعملية التعضّي متحقّقة لدى الشاعر في هذه القصيدة.

ويلجأ حاوي في قصيدة (جحيم بارد) إلى التضاد بين المكونين اللغويّين (جحيم) و(بارد، ومن المعروف أنَّ الجحيمَ: (اسمٌ من أسماء النّار، وكلّ نارٍ عظيمةٍ في مهواة، والجحيم: النار الشّديدة التّأجّج)[1]، والبارد ضد النار، وهذا ما يخلق معادلة كسر التوقع التي تحدَّث عنها النقاد في العصر الحديث، إذ يتوقع المتلقي بعد سماع الحجيم شيئاً يتعلّق بها، لكنه يكسر التوقع، وتأتي كلمة (بارد) التي تعاكس الجحيم وناره، ولم نجد في حدود ما نعلم ناراً باردةً إلا التي ناداها ربها في قوله تعالى في سورة الأنبياء: ﴿قُلْنَا يَـٰنَارُ كُونِى بَرْدًا وَسَلَـٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ﴾[2] فكانت النار برداً وسلاماً ولم تحرق إبراهيم عليه السلام ونجا من الجحيم الذي صُنع له، وهنا أيضاً يبدو أنَّ الجحيم الذي يصنعه حاوي للمرأة التي يتحدث عنها في هذه القصيدة جحيم بارد لم يحرقها ويخلصها من الحال الذي تعيشه وتعانيه، فتمنى أن تعود إلى ما كانت عليه من قبل من جحيم قد يكون ساخناً بالنسبة إليها، وهنا نجد أيضاً الموت الروحي في هذا العنوان، فالجحيم (النار) رمز للموت الجسدي، أمّا اقترانه بلفظة بارد فينقله من الموت المادّي إلى الموت الروحيّ، والبرودة موت روحي وعقلي. ويصل العدم واللاجدوى إلى انعدام العنونة في (قصيدة بلا عنوان) وكذلك (الجروح السود)، فالجروح تحمل لوناً آخر هو اللون الأحمر، فيحاول الشاعر كسر التوقع أيضاً باللون الأسود، والأسود رمز لوني سائد في مضمار الدلالة على الظلام والليل الذي مرّ معنا فيما سبق، واللون الأسود يتناسب مع (في جوف الحوت) الذي يتميز بالعتمة والظلام إلى جانب العدم، وهنا نجد أن هذين العنوانين

---

(1) لسان العرب مادة جحم.

(2) الأنبياء: 69.

(الجروح السود) و(في جوف الحوت) مقدمة معنوية دلالية مهمة للوصول إلى قصيدة (السجين) التي توحي بأنها نتيجة عنوانية حتمية للعناوين السابقين، وهذا الموقف الكوني الفجيعي، لا بدَّ من أن يوصل إلى سَدوم التي هي(بفتح السين مدينة بحمص ، ويقال لقاضيها سدوم، ويقال: هي مدينة من مدائن قوم لوط كان قاضيها يقال له سدوم، ... أهل سدوم هم قوم لوط فيهم مدينتان وهما سدوم وعاموراء، أهلكهما الله فيما أهلكه)[1]، فسدوم إذاً رمز للهلاك والفناء الذي يؤدي إلى الموات والجليد وسبات الحياة في قصيدة (بعد الجليد) ليتم البحث عن الخلاص في (حب وجلجلة) ذلك الرمز الذي كان الشعراء جميعاً منذ بداية عصر النهضة يعتمدون عليه في بحثهم عن الخلاص.

ويفسّر الشاعر مقولاته في قصيدة (بعد الجليد) ويؤكد ما نذهب إليه من أنه يعبّر في هذه القصيدة عن (معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمةُ ذاتٍ وحضارةٌ وظاهرة كونية، يفيد الشاعر من أسطورة تموز، وما رمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية)[2]، لذلك جاءت هذه القصيدة قبل (حب وجلجلة) الباحثة عن الخلاص، ومن المهم أن نركّز على البعد الحضاري في هذا البحث، وليس الخلاص خلاصاً فردياً كما يمكن أن يُفهم من قصيدة (البحار والدرويش) التي بحثت عن الخلاص فتوصلت إليه بالتّصوّف، لكنه خلاصٌ حضاريٌ عام يرمّزه حاوي بأسطورة تموز وغلبة الحياة، والقيامة قيامة العنقاء من رمادها.

ولكن هذا التفاؤل الباحث لا يتوقف ولا يصبح مطلقاً أو موءمناً بالتحقق لأنه يصوّر لنا العودة إلى الفناء والموت والفساد، إلى سدوم ، لكن النهاية والخاتمة تأتي بنشيد (الجسر) الذي يعدّ المعبر الأخير (من كهوف الشّرق من مستنقع الشرق إلى الشرق الجديد)[3]. وإذا درسنا علاقة هذه العنوانات بالدلالة الرئيسة لعنوان الديوان (نهر الرماد) يمكننا أن نستوحي بعض الدلالات التصويرية المتقاطعة، وعندها يجب أن نعيد فهم العنوان الرئيس (نهر الرماد) بشكلٍ عكسي؛ أي أن نتوجه من الرماد وليس من النهر كما فعلنا في بداية تحليلنا لعنوانات

(1) لسان العرب مادة سدم.

(2) خليل حاوي، من مقدمة قصيدة بعد الجليد ص 115

(3) خليل حاوي، الديوان ص:169.

الدواوين، والفهم الصحيح هو أن نبدأ من الرماد باتجاه النهر، فالرماد رمز للموت وخفوت الحياة واندثارها، لكنّ هذا الرمز يتحول إلى خصبٍ وحياةٍ وانبعاثٍ من الرماد كما تقوم عنقاء الرماد من رمادها لتخلق نهر الخصب والعطاء، وتكون هذه القراءة متوافقة مع الدلالات المتتالية والمتراكبة لعنوانات القصائد:

القراءة الأولى

وجهة السهم

⟵ نهر (رمز الخصب والعطاء) ⟵ الرماد (رمز الموت والسبات)

النتيجة ⟵ النهر يفقد رمزيته الإيجابية ويتحول إلى رمزية سلبية.

القراءة الثانية

وجهة السهم

(رمز الخصب والعطاء النهر) ⟶ (رمز الموت والفناء والسبات) الرماد ⟶

النتيجة ⟵ الرماد يفقد رمزيته السلبية ويتحول إلى رمزية السبات الإيجابية.

وبذلك تصبح القراءة الأولى فاسدة، لا تقوم على مستند صحيح من الدلالة، وبهذا نفهم دلالة عنوان الديوان من دلالة عنوانات النص، فالنهر ليس تابعاً للرماد وإنما الرماد هو التابع للنهر، والنهر ليس متحولاً وإنما الرماد هو المتحوّل عن رمزيته.

وفي ديوان (الناي والريح) نجد العنوان الأول (عند البصارة) ولا يكتفي الشاعر بهذا العنوان بل يضع مقدمةً يشرح فيها معنى هذا العنوان يمكن تلخيصه بأنه (يستعيض بمعجزات وهمية معادلة لمعجزات أرادها أن تعيد خلق الواقع..والسؤال عن المصير، ويتغلب على الواقع المفجع بأفجع منه)[1].

(1) خليل حاوي، الديوان مقدمة عند البصارة ص: 177.

لا يخرج الشاعر في تصوره هذا عن التصور الذي رأيناه في (نهر الرماد) وفي بعض قصائده مثل (بعد الجليد) و(الجسر، ولكنَّ الفارق بين التصور في المنطقتين أنَّ المأزق الحضاري، والمأزق الروحي، والمأزق الكوني، جرى التعبير عنه في نهر الرماد ببحث عن الخلاص بطريقة واقعية أو روحية، أما في (الناي والريح) فقد بدأ البحث عن المعجزات الغيبية عبر وسطاء غيبيين، فقد كان هو ذاته الباحث عن المعرفة، وهو الذي (حطّ في أرضٍ حكى عنها الرواة) أما هنا فهو يبحث عن مستقبله ومصيره عند البصارة، ويبحث عن حلٍّ للفجيعة بما هو أكثر فجيعة منها.

والعنوان الثاني في هذا الديوان يحمل عنوان الديوان نفسه مضافاً إليه سمة مكانية وهي (صومعة كيمبردج)، والعنوان هو (الناي والريح في صومعة كيمبردج)[1]. تناولنا فيما سبق تحليل دلالة الريح ودلالة الناي، ولكن دون تقييد بأفق مكاني، والأفق المكاني هنا هو (صومعة كيمبردج) والصومعة دلالة انعزالية ودلالة اعتزال، وهي ذات أفق استقلالي لهدف صوفي أو انقطاع عن العالم لأجل التّأمل والتفكر، وهذا ما حدث مع خليل حاوي الذي عدّ ذهابه إلى جامعة كيمبردج هدفاً للوصول إلى تصوّر جديد للمأزق الحضاري والإنساني الذي يعانيه وتعانيه أمته، ولكنه كان كمن ينفخ في الناي وتذرو صدى أنغامه الريح ويتوصل في النهاية إلى نتيجة وضعها في مقدمة القصيدة هي قول مالارميه الشاعر الفرنسي: «يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التي تصنع الوجود»[2] ويبدو أن الشاعر توصل إلى وجوب العودة إلى الفطرة للخلاص، والنتيجة الثانية التي توصل إليها هي أنه «قابض على الريح يسيّرها كيف يشاء»[3] وهو حلّ وهميّ أيضا تخيله قبله المتنبي عندما قال:

على قلق كأن الريح تحتي

أوجهها جنوبا أو شمالا[4]

ولكننا نستغرب حلاً آخر ونتيجة أخرى ربما لا تتوافق مع النتيجتين السابقتين، وهي

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص:195.

(2) خليل حاوي، الديوان مقدمة الناي والريح في صومعة كيمبردج ص:195.

(3) خليل حاوي، الديوان مقدمة الناي والريح في صومعة كيمبردج ص: 195.

(4) المتنبي، الديوان، ج3، ص:225.

الاعتماد على الذات في البحث عن الحلول، «فالحرة تجوع ولا تأكل بثدييها» وهو حل ليس في مجال الغيب أو الوهم كالحلّين السابقين، وإنما هو حل ذاتي يعتمد الإرادة والقوة. ويبدو أن حلول الوهم لم تكن قادرة على صنع المعجزات التي يفكر فيها الشاعر، فعاد إلى حلم (البحار والدرويش) و(نهوض العنقاء من الرماد) فاعتمد على (السندباد في رحلته الثامنة) الذي «كان في نيته ألا ينزعج عن محله في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار ثانية»[1]، ويبدو أن من هؤلاء البحارة (البحار والدرويش) الذي حطّ في أرض حكى عنها الرواة، ولكن كان يبدو أيضاً أن هذه الرحلة الثامنة رحلة وهمية ليست حقيقية، لا تعدو كونها المكوث في صومعة و«الإبحار في دنيا الذات، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر، ولم يأسف على خسارة، تعرّى حيث بلغ بالعري جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز.. والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتم له اليقين»[2].

ولكن هذا اليقين يقين نظري جاء نتيجة التأمل المنعزل، لذلك فهو في سياق الناي الذي يعزف اللحن المطمئن للنفس، والريح التي تعصف بهذا اللحن و«تلحد وتقضي على الصدى المسكين» بحسب تعبير أبي القاسم الشابي الذي يقول:

إن هـذي الحـيـاة قـيـثـارة الـدهـر	**وأهـــل الحـيـــاة مـثـل الـلـحـون**
نـغـم يـسـتـبـي الـمـشـاعـر كـالـسـحـ	**ـر وصـــوت يـخـل بـالـتـلـحـين**
والـلـيـالي مـغـاور تـلـحـد الـلـحـ	**ـن وتقضي على الصدى المسكين**[3]

إذاً نبقى في مفهوم قراءة العنوان، ولا تتغير وجهة القراءة، ويبقى المعنى العام لعنوان الديوان مسيطراً على جميع عنوانات القصائد والتصوير في الإطار الشامل للديوان.

وفى الديوان الثالث (بيادر الجوع) نجد العنوان الأول: الكهف، ودلالة الكهف في التعبير

(1) خليل حاوي، الديوان من مقدمة قصيدة السندباد في رحلته الثامنة، ص:253.

(2) خليل حاوي، الديوان من مقدمة قصيدة السندباد رحلته الثامنة، ص:253.

(3) الشابي، الديوان، ص:56.

المكاني في أول تجلٍّ دلالي معاكسة لدلالة البيدر، فالبيدر فضاء اتساع وانفتاح، والكهف فضاء انغلاق، والبيدر فضاء ضياء، والكهف فضاء ظلام، البيدر رمز خصب واجتماع، أما الكهف فرمز قحط وانعزال..، لذلك فإن البيدر مناقضٌ للكهف بكل دلالاته، ولا يتوافق معه، وهنا تأتي مهمة مكملات العنوان الأخرى، وهي كلمة (الجوع) التي تسلب البيدر كل الصفات الإيجابية. وقد تحدثنا عن ذلك في تحليلنا عنوان الديوان، وهنا نجد أن الكهف بهذه الدلالات عبّر تعبيراً مهماً عن العنوان العام، وهذا الكهف في (بيادر الجوع) هو (جوف الحوت) دلالياً في (نهر الرماد) .

وفي (جنية الشاطئ) نلمح جوّاً أسطوريّاً مشابهاً لقصيدة (عند البصارة) فالجنية دلالة على حالة خارقة لناموس الواقع الإنساني، وهى حالة غيبية تنكسر غيبيّتها بإلحاقها بالمستلزم الواقعي (الشاطئ)، وفي تفسير هذه الدلالة يتحدّث حاوي في مقدمة القصيدة عن البراءة الأولى وحيوية الفطرة التي تُعرَّى عنها الذات في «خيم الغجر المشرعة للريح والمبحرة مع الريح»[1]، وهو يسعى إلى العودة إلى تلك البراءة «التي هي حال الإنسان الأول في ظل شجرة الحياة قبل أن تعرِّيه حلاوة المعرفة ومرارتها في شجرة الخير والشر فيطرده سيف النار من الجنة، ويسبغ الشاعر على الغجرية أوصافاً رحبة معممة ترمز إلى الأرض في تجدّد حيويتها وفي بكارتها الدائمة»[2].

والعودة إلى ما قبل المعرفة كما يبدو نتيجة تجربة المعرفة التي قام بها (البحار والدرويش) وبعد أن «طوف مع يوليس في المجهول، ومع فاوست ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر»[3]، فوجد أن العمل الأمثل الذي يجب أن يقوم به هو العودة إلى ما قبل المعرفة، ولكن في جنية الشاطئ تندحر البراءة وتتراجع الحيوية المجسدتان في رمز غجرية لا تعرف الخير والشر، لأنها تعيش في الجنة قبل سقوط الإنسان. وينتصر عالم السقوط وتسود شريعته مجسّدة في رمز كاهن موسوي يرمي الغجرية بالخطيئة، وتتهم بالجنون، فتتحول إلى جنية تثير رعب العابرين لتنتقم لنفسها من مجتمع الفساد وشريعة

(1) خليل حاوي، الديوان، من مقدمة جنية الشاطئ ص:317.

(2) خليل حاوي، الديوان ص: 317.

(3) خليل حاوي، الديوان، مقدمة البحار والدرويش ص:39.

العسف، وكأبطال الأساطير الإغريقية، تدفع، جسداً وروحاً، ضريبة تحديها غضب الآلهة وظلمها[1].

وملخص هذه الأسطورة التي استخدمها بل ابتدعها حاوي يتجلى في العنوانات التي وضعها لأجزاء القصيدة: (1–خيم الغجر 2– وعول الجبل وخيول البحر–3 في المدينة–4– الكاهن الموسوي والدينونة –5–دمغة الجن والخطيئة–6– عجوز مجنونة) إذاً، فالعنونة في هذه. القصيدة هي عضويه التشكل والدلالة، ولا يمكن الاستغناء عنها. وفي قصيدة لعازر 1962 يستلهم حاوي (شخصية لعازر، صديق يسوع، وتروي الأناجيل أنه مات وبعثه المسيح بعد ثلاثة أيام من موته، لكن لعازر حاوي – رغم مشيئة القوة الغيبية– ليس راغباً بالانبعاث؛ إنه عاشق لموته متشبّث به وهارب من الحياة، لذلك يعود ميتاً إلى الحياة حين يبعثه المسيح من الموت، ويكون الموت في الحياة أقسى من الموت نفسه، إنه موت للقيم وسلامة للجسد، أي انتصار للطغيان)[2]، وهذا المعنى يلحّ عليه حاوي في جميع قصائده، وفى كتاباته غير الشعرية، وفي حياته، لأن الحياة عنده مستويان حياة اللاحياة، أو الحياة = الموت ؛ وحياة الحياة التي يجدر بالإنسان أن يعيشها، بل الحياة التي تكون جديرة بأن تكون للإنسان. ويتوضّح الإصرار على الموت في لعازر 1962في العنوانات الداخلية في مقاطع القصيدة مثل (حفرة بلا قاع)، و(رحمة ملعونة)، و(الصخرة)، و(المغلوب)، و(انهيار)، وكل هذه العنوانات ذات بعدٍ سلبيّ في البحث عن الموت، وهذا التناصّ الدينيّ يُعدُّ من المكوّنات الثقافية والروحية عند حاوي، وهي فكرة متناسبة ومتوافقة مع الرؤية الكونية لحاوي، وتخدم تصوره للعالم، ولنمط السلوك الكوني الذي تحدثنا عنه فيما سبق بكون العالم بل الكون كله مصيدة يقع فيها الإنسان بمجرد تكوّنه نطفة في رحم أمه، وهي فكرة اغترابية سادت في المرحلة التي عايشها حاوي، وكانت نتيجة انتشار الوجودية، والأفكار العدمية التي سادت في الوطن العربي بعد التأثر بآراء سارتر، ورواد العبثية الأوربية ومسرح اللامعقول أو العبث، يضاف إلى كل ذلك –وهو الأهم– أن الوضع العربي والاستعمار في تلك المرحلة كان باعثاً مهماً على الشعور بالاغتراب، يضاف إلى ذلك أسباب ذاتية تتعلق بالشاعر، والطبيعة السوداوية

(1) خليل حاوي، مقدمة الديوان ص:18.

(2) خليل حاوي، مقدمة الديوان ص: 19.

والتأثيمية للإنسان العربي خاصة بعد الانهزام الكبير في عام 1948.

من المهم جداً أن نحلل الصور التي جاءت في العنوانات الفرعية في قصيدة لعازر 1962:

(حفرة بلا قاع):الحفرة دلالة على الموت في سياق النص، والقاع دلالة على القرار ولكن عندما ينتفي القاع فإن القرار والاستقرار ينتفيان، وهي صورة على المستوى الواقعي غير متحقّقة، لكنها في مستوى آخر من الواقع الكوني يمكن أن تتحقق عندما يسبح الإنسان مثلاً في الفضاء الكوني فإنه يسير في فضاء لا قرار له، وحين يتم الحديث عن ثقوب في الكون إذا دخلها الكائن البشري اكتشف العدم . . وفي النهاية فإن الحفرة بلا قاع هي هوّة في النفس البشريّة سحيقة لا قرار لها ولا استقرار ولا قرار لنفس صاحبها.

(رحمة ملعونة): الرحمة في الدلالة اللغوية: «الرقة والتعطف، والرحمة المغفرة»[1]، «واللعن: الطرد والإبعاد من الخير»[2]، والرحمة في الاستعمال الدلالي المتطور والإيحاء الذي يستوحيه السامع في اللغة المعاصرة هي شعور إنسانيّ راق يتوجه به الإنسان نحو المستضعفين الذين يحبهم ويعطف عليهم من إخوة وأبوين وأولاد وأقارب، لذلك إذا لُعنت هذه الرحمة فإن مصير الكون إلى الهلاك والانهيار، ومصير البشرية إلى الهمجية والوحشية، وسياق الأبيات في نص حاوي يوضح أن لا جدوى من هذه الرحمة، وهي صلوات الحب والفصح التي يتلوها الناصري لإعادة إحياء لعازر، الذي لا يجد جدوى من هذه الصلوات، والنتيجة أن هذه الرحمة ملعونة أي مطرودة من قبل لعازر ومن قبل الخير، لأنها لا خير فيها.

(الصخرة) عنوان فرعي أيضاً يوضح الرواية السابقة بل يؤكدها، وقد تساءل لعازر فيما سبق في مقطع (رحمة ملعونة) عن الصخرة ومدى قدرة صلوات الناصري أن تزيلها:

صلوات الحب والفصح المغني

في دموع الناصري

أترى تبعث ميتا

حجرته شهوة الموت

(1) لسان العرب (رحم).

(2) لسان العرب (لعن).

ترى هل تستطيع

أن تزيح الصخر عني[1]

والصخر رمز للصلابة والقوة والأهم من ذلك كله رمز القسوة التي تتواشج مع قسوة الكون والحياة، وكذلك نجد في (المغلوب)، وفي (انهيار)، و(لذة الجلاد)، و(غربة النوم)، و(جوع المجامر)، ويكفي أن نتوقف عند جوع المجامر لنرى مدى الإحساس بجوع مكونات الكون إلى الإفناء، ويبدو أن كلّ ما يسوقه الشاعر من هذه المفاهيم ينتمي إلى التصور الأيديولوجي للكون الذي يقول بسعي الكون الدائم إلى الفساد، ومتوافق مع تعبير الفلسفات التي ترى أن كل الكون يسعى إلى الفساد أي الخراب، وفي النهاية فإن عنوانات القصائد الرئيسة والفرعية:

ديوان الرعد الجريح: ربما يكون الرعد الجريح أقل الدواوين عدد قصائد، فهو يحوي أربع قصائد تتوافق توافقا تاماً مع الرعد الجريح، ثلاث منها بالمعنى والدلالة، والرابع باللفظ، إذ يجعل الشاعر عنوان إحدى القصائد عنواناً للديوان، أو العكس، إذ يجعل عنوان الديوان عنواناً لإحدى القصائد كما هو سائد عند الأدباء والشعراء.

القصيدة الأولى في هذا الديوان بعنوان: (الأم الحزينة) والحزن متوافق مع (الجريح)، وكذلك مع حالة الرعد الذي يستحقّ الحزن والتعاطف وكذلك صورة (الضباب والبروق)، والبروق تتناسب مع الجريح لأنها في إيماضها الحقيقي والمجازي تشبه سيوفاً لامعةً تضرب قلب الرعد وتجرحه، على الرّغم من أن البرق لاحقٌ للرعد.

وفي العنوان الثالث يستلهم الشاعر عنوانه ومفردات نصه من القرآن ومن التراث العربي في قصيدة (رسالة الغفران من صالح إلى ثمود) لتكمل الصورة وتكشف أعماقها وأمداءها، وقد تميّزت هذه القصيدة الكبيرة بصهرها الواقع والتراث في بنية فنية محدثة ضمت المستويات الذاتية والقومية والإنسانية في صيغة رمزية أسطورية، بلغت بالقصيدة العربية الحديثة أعلى ذرى التعبير الفني.. «يعود حاوي إلى القرآن الكريم فيستلهم منه أمثولة النبي صالح الذي بعثه الله إلى ثمود ليدعوهم إلى الإيمان فيخلصوا، فأعلنوا المعصية ورفضوا التوبة، فأنزل الله

(1) خليل حاوي، الديوان ص: 341–342.

لعنته عليهم، ونجى صالحاً والذين آمنوا . كما استلهم بيت المتنبي:

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

وقيل إن أبا الطيب لقب بعده بالمتنبي؛ فوحد بذلك بين غربة النبي في قومه وغربة الشاعر في عصره»[1]، والنبي كما يبدو هو الرعد الجريح؛ بل القيم والأخلاق في قصيدة (رسالة الغفران من صالح إلى ثمود) هي الرعد الذي جرح. ويغلب على هذا النمط من التصوير ما يدعى بالتشخيص، وهذا التشخيص حركي في خلق الصورة وأدائه، ومن هذا النمط الصورة الآتية:

أنجرُّ العمر مشلولاً مدمّى؟[2]

فالمستوى الدلالي لهذه الصورة يقدم لنا (رسماً بالكلمات) إذ نحن هنا أمام صورة لوحة، يصحّ أن تكون لوحة ثابتة، لكنّها ناطقة بالحركة، أو لوحة متحركة حية تحدث أمام الرائين، وهي –على الرغم من تكوينها البسيط– تشكل مشهداً حركياً واقعياً مجسداً، لا يختلف عن الحدث الواقعي إلا بشيء وحيد هو أن الشخصية المصورة غير واقعية، وهي في هذه الصورة (العمر) الذي يؤلف محوراً للصورة، وهو الشيء المراد تصويره، وإعطاؤه الصفات البشرية (المشلول، المدمى)، والعمر هنا وصل إلى أرذله ليس بسبب تقادم الزمن وتواليه، وإنما بسبب أحداث سلبية حدثت فيه، وبسبب إحساسٍ بالعدمية واللاجدوى من توالي سنينه ومرور أيامه، وتقدم هذه الصورة رسماً فجيعياً للحياة، فالعمر مشلولٌ، ويكفي أن يوصف بهذا الوصف ليثير الإحساس بالفجيعة واللاجدوى، ولكنه أيضاً مدمى، فليس الشلل ناتجاً خلقياً وإنما هو من فعل الحادثات التي جعلته مدمى، ويكون تكوين الصورة على النحو الآتي:

---

(1) خليل حاوي، مقدمة الديوان ص:27–28.

(2) خليل حاوي، الديوان ص:57.

العمر = شيء يجرُّ مفتوح الدلالة (يحتمل أن يكون إنساناً أو غير ذلك).

↓

اللا جدوى	مشلول	}	الفاعل الزمن – الحادثات...
العدم	مدمّى		

الفجيعة

وهي على الرغم من كونها صورة حركية، فالجزء البصري غالب عليها، وأول دلالة بصرية حركيتها (الجر)، ويؤكد هذه البصرية لفظ مشلول التجلي البصري الأول وإن يكن ذا دلالة حركية، ومن أهمّ التجلّيات البصريّة لهذه الصورة (لفظ مدمًّى) بما يحمله من إيحاء لوني ونفسي وشكلي ينتمي إلى الإحساس البصري.

وليس التشخيص وحده ما تقدمه الصورة التي يصنعها الفعل، بل هناك صورة بسيطة تقدم عالما فنياً لونياً وشعورياً بعيداً عن التشخيص فقوله: «في شعرنا يزهر وهج الثلج»[1] يتكون من ثلاث دلالات لونية أولاها يزهر، وتحمل احتمالين لونيين، إما اللون الأبيض الذي نجده لبعض الزهور، وإما اللّون الذي يحمل اسم الزهر نفسه، وهو لون فيه حمرة شافّة؛ والثاني: وهج وفيه احتمال لوني حارّ يشابه احتمال لون الزهر (الزهري) وهو تقاطع، مع أحد احتمالي «يزهز»؛ والثالث: الثلج، وهو احتمال لوني بارد ينقلب إلى حارّ بسبب اشتداد البارد فيه، وهو احتمال اللون الأبيض، وهو أيضاً تقاطع من أحد احتمالي الفعل (يزهر) لتصبح المعادلة كما يأتي:

يزهر	لون أبيض	= الثلج لون أبيض
	لون زهري	= وهج لون زهري

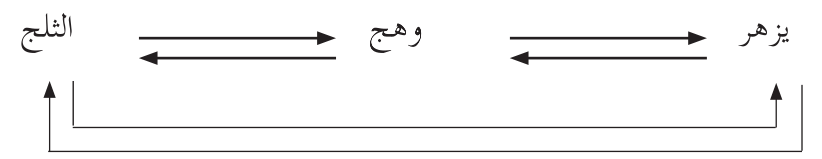
ولكن الوهج يفقد لونه الزهري المتقاطع مع يزهر، ويستمد اللون الأبيض من الثلج،

(1) خليل حاوي، الديوان، ص:63.

وعندها تصبح الصورة ذات بعد لوني واحد هو اللون الأبيض الناصع، لأن احتمال اللون (الزهري) في الزهر ينتفي مع وهج الثلج الأبيض، ولا يخفي ما في هذه الصورة من إضاءة ونور تتأتى من الفعل يزهر مقروناً بالفاعل (وهج) المضاف إلى (الثلج).

يزهر	وهج	الثلج
إضاءة	إضاءة	إضاءة

وكل من مكونات الصورة هذه يتبادل الإضاءة مع غيره من المكونات الأخرى:



ولا يخفى على المتلقي التناسب الموسيقي الذي تتناغم فيه الألفاظ، فيزهر، تؤدي إلى وهج، والقاسم بينهما همس الهاء، ووهج يؤدي إلى الثلج، والقاسم بينهما جلجلة الجيم.

يزهر ← وهج ← الثلج

وتستمدّ الصورة فحواها المعنوية من قوله: (في بقايا شعرها) وينكسر كل ذلك الضياء وتفقد الصورة الألق الروحي عندما نعرف أنها تنتمي إلى بقايا الشّعر، وهذا دلالة على العجز والفناء الذي يغزو هذا الكائن، وهو يسير نحو الانتهاء فيصبح كل ذلك الألق والبياض الذي قدّمته لنا الصورة دليلَ فناءٍ وموت، على الرغم من أن الإزهار انبعاث، والوهج حياة، والثلج حفاظ على هذه الحياة.

وتقترب صورة الفعل من (السريالية) والاعتلاء على حالة الواقع، بل محاولة تشويه الصورة الواقعية ووضعها في تصور جديد هو الانعكاس النفسي للواقع، ففي الصورة الآتية نجد صورة شعرية تتحول إلى صورة تشكيلية تذكرنا بما رسمه سلفادور دالي في تصوراته السريالية: «ترى من مط ثدييها إلى البطن، وألوى أنفها منقار بومة»[1]. وهي محاولة عكس الواقع في تصور تشكيلي يبين مدى القبح الذي يراه الشاعر في الشخصية التي يصورها،

(1) خليل حاوي، الديوان ص:64.

وهي صورة لا تغرق في المجاز، وإنما تمتد على مساحة أفقية يتضاءل فيها البعد الثالث للصورة، وهو بعد العمق المجازي وهذه الصورة تتوافق مع تصور الشاعر للأنثى التي يتعامل معها: «أنت يا موطوءة النهدين يا نعش السكارى، وتغنين كأنّ الظل في عينيك ما مات ولا الينبوع غارا»[1]، وتأتي هذه الصورة في سياق التصوير البسيط الأكثر عمقاً، وهي ضمن إطار التصوير بالفعلين (مات) و(غار)، وهما فعلان يدلان على الموت، والمجاز واضح في العلاقة بين (الظلّ) والفعل (مات)، ولكن الواقع ماثل في العلاقة بين الينبوع والفعل غار، والواقعية في الجزء الثاني ليست واقعية مقصودة لذاتها، وإنما هي وسيلة واقعية للوصول إلى تصوير تعبير ينقل من مساحة الواقع إلى مساحة التجريد فيصبح للدلالة على تلك المغنية التي تغني، وقد فقدت ماء روائها، وفقدت الظلّ الوارف الذي مات وانتهت فيه الحياة الحقيقية وبقي لحياة مسخٍ.

ومن أهم التقنيات التي تستخدمها صورة الفعل تقنية الاستعارة، وهي تقنية بلاغية تقليدية، ولكن الشاعر يضعها ضمن سياق غير تقليدي، ويعالج بها موضوعاً إنسانياً أكثر عمقاً من الموضوع التقليدي الذي تعالجه الاستعارات التقليدية، فنراه يقول:

ومتى يَخْجَلُ مِصْباحُ الخفير

من مخازي العارِ

والدمعِ المدويْ من سريرٍ لسريرْ

ومتى يُحتضَرُ الضوءُ المقيتْ

ويموتْ

عن بقايا خرقٍ شوهاءَ

عنّا، عن نُفاياتِ المقاهي والبيوتْ[2]

فالجزء الأول من هذه الصورة يقدم صورة استعارة فيها تشخيص لمصباح الخفير الذي

(1) خليل حاوي، الديوان ص:70.

(2) خليل حاوي، الديوان ص93–94.

يشكل رمزاً للسلطة والقمع، وتأتي لواحق هذه الصورة لإتمامها، وهنا نجد أن الصورة وأداءها ليسا في مجال المجاز العبقري الذي تحدث عنه أرسطو وأشرنا إليه في مقدمة هذا الفصل، وإنما هما في الأداء التعبيري الغرضي الذي يقدم دلالة مقصودة ومستوى شعورياً معيناً يهدف إليه الشاعر الذي نجح كثيراً في هذا المضمار. والجزء الثاني يرتقي عن الجزء الأول، ففي قوله: «متى يحتضر الضوء المقيت ويموت..» ترتقي الاستعارة في اختيار المتجاورين اللغويين، فالاحتضار مستلزم حيوي ينتمي إلى الحياة، والضوء مستلزم حيوي جمالي ذو ترميز ثوري عالي الدلالة، لكنه هنا لا يحمل هذه الدلالة؛ لأنه موصوف بالمقيت، وعندئذ تتحول دلالته إلى النقيض فيصبح الضوء المقيت رمزاً للرعب والخوف الفناء، فينهار هذا الضوء ويموت، وهنا يجب أن نعيد هذه الصورة إلى العنوان (في جوف حوت) الذي يتناسب تناسباً كلياً مع موت الضوء، ذلك الضوء الذي لا يأتي إلا كابياً، وليس هو الذي يمكن أن ندعوه ببصيص الأمل؛ لأن الأمل في جوف الحوت خائب والرجاء مقطوع، ولا بد من الإشارة في معرض تحليلنا لهذه الصورة إلى التناسب اللفظي الصوتي بين جزئي الصورة الأخيرة، وهما الدالآن اللغويان (يحتضر) و(الضوء) فالضاد تخلق بينهما توازناً لفظياً، وتأتي الصورة متناسبة في الحركة، فالضوء عندما يخبو ويخفت يتناسب مع حالة الاحتضار، وكذلك نجد توازناً لفظياً بين الدالات في الجزء الأول السابق «متى يخجل مصباح الخفير..»، فنجد توازناً يخلقه حرف الخاء بين (يخجل، والخفير، ومخازي)، وكذلك يخلقه الراء في (الخفير والعار وسرير ويحتضر).

وفي مجال مقارنة هذه الصورة بالصور السابقة يمكننا القول: إن هذه الصورة تدخل في إطار التصوير الحدثي والحركي، ولا نستطيع أن نجعلها صورة تشكيلية، أي لا نستطيع أن نرسمها في لوحة تشكيلية، ولو رسمناها وقمنا بتحويلها من الرسم بالكلمات إلى الرسم بالريشة لفقدَتْ جزءاً كبيراً من دلالتها ومن عبقريتها وإبداعها؛ لأن فعل الاحتضار، واحتضار الضوء خاصة لا يظهر في الرسم كما تظهره اللغة والتخيل اللغوي.

وتتطور الصورة لتصبح حركة كلية عند الشاعر وحدثاً حركياً ماثلاً أمام عين المشاهد، ولكن هذه الحركة ليست حركة لشيء واقعي يحدث، أي ليست حدثاً تسجيلياً تسجله آلة تصوير سينمائية أو تلفازية، وإنما هو تصوير تجريدي يوازي بين الحدث الواقعي والحدث

التجريدي، بل ينقل الحدث التجريدي إلى حدث واقعي مستخدماً في إحدى تقنياته التشخيص للقائم بالحدث، وهو غير حي، والواقعية للحدث، وهو غير واقعي:

يتمطى الموت في أعضائه

عضواً فعضواً، ويموت[1]

فالفعل (يتمطى) فعل واقعي، والأعضاء مكون واقعي، والموت واقعي، لكن نظم هذه المكونات الواقعية فيما بينها وجعلها في سياق النظم الذي تحدث عنه الجرجاني يجعل الصورة غير واقعية؛ لأن كل جزء من أجزائها الواقعية لا علاقة له بالجزء الآخر في مجال الواقع، ولكنه في مجال المجاز والمستوى الدلالي الأعمق للغة يتحول إلى تصوير بلاغي مجازي ويبتعد عن المستوى الإبلاغي الإخباري. فالموت حالة بل حركة سريعة، وهنا يجعلها الشاعر حركةً بطيئةً متثاقلةً بوساطة الفعل (يتمطى) وهنا يتبدّى مقدار التأثير السيكولوجي للعالم النفسي الماثل في هذه الصورة التي تقدمه. وفي جهة الأداء الصوتي للصورة فإن التاء والطاء تقدمان تصوراً صوتياً متناسباً مع معنى الموت والبطء.

ومن الضروري أن ننتبه للتوافق الشديد بين العنوان (في جوف الحوت) وبين أجواء الصورة التي ندرسها، وهذا ناتج من التوحد العضوي بين العنوان والنص، ذلك التوحّد الذي تحدّثنا عنه عندما درسنا التصوير الذي يقدمه حاوي بالعنوان.

ويبدو أن التشخيص من أهم التقنيات التي يهتم بها الشاعر ويستند إليها وتحقق له رصيداً نفسياً وفكرياً، ولكن تشخيص حاوي ليس في مستوى نقل المجرّد إلى الواقعي، بل هو نقل المجرد من مستوى من مستويات التجريد إلى مستوى آخر ليس أقل قيمة فنية، وإنما أكثر قدرة فنية على توصيل الصورة وإيصال مكوناتها، ومواءمة هذه المكونات فيما بينها: «طالما أغرى الصدى قلبي وجفني»[2].

في التكوين اللغوي تنتمي هذه الصورة وفق تقسيمنا إلى الصورة التي تؤدّى بالفعل؛ أما في التكوين الدلالي فإنها توحي بالبحث عن المجهول الغائب، فالغيب يؤلف منزعاً

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص:98.

(2) خليل حاوي، الديوان ص:102.

تشخيصياً مهماً لدى حاوي، فالصدى نداء المجهول، وهو غيبيٌّ في التجلي الأول له، والإغراء بالصدى نداء ودعوة إلى هذا الغيب الذي يبحث فيه حاوي عن الخلاص، وإذا بحثنا عن علاقة الصدى بالإغراء وجدنا أن لا علاقة منطقية واقعية، إنما يحولها حاوي إلى علاقة شعرية تجريدية ناجحة تنتمي إلى نوع من الصور المبدعة التي ترتقي عن المألوف وتخلق عالماً نفسياً وتخييلياً جديداً غرائبياً، إذ يمكننا أن نتصور هذا المشهد التربصيّ الذي يتربّص به الصّدى بقلب حاوي وجفنه، وهذه الحالة الشعورية التربصية نراها في جميع ما كتب حاوي، لأنه يتخيل الكون كله حالة تربص بالإنسان، ونقع لديه على مقطع شعري يلخص هذا الإحساس الذي كاد أن يتحول لديه إلى إحساس مرضي، ويبدو أنه انتبه إلى هذا المقطع وما فيه من جنوح وإحساس بمصيدة الحياة، فلم يثبته في أيٍّ من دواوينه، ولا في الأعمال الكاملة، وقد تركه في مدوناته غير المنشورة، يقول مصوراً إحساسه بكون الوجود كله مصيدة تتربص بالإنسان البريء:

إله وأي إله كؤود

يرود يرود الوجود

يجرّ البريء إلى رأسه

ويضحك في سرّه

وفي صورة «طالما أغرى الصدى جفني وقلبي» نجد الإحساس ذاته بالإيقاع بالإنسان، ويمكننا أن نقرأ مستوى آخر في دلالة الإغراء غير المعنى السلبي وهو الإغراء بالسعي نحو المجهول والانطلاق إلى الغيب كما أسلفنا.

ونلاحظ أن التشخيص يبقى في المعنى السلبي في أكثر الأحيان، فنلاحظ الصور الآتية:

«تصدأ في قلبي الثواني»(1)

«يأكل جفني الغبار»(2)

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص 103

(2) خليل حاوي، الديوان ص 104

«تمتصني عتمة سجني»[1]

«تجلده الريح»[2]

«عبثاً كنا نهزّ الموت»[3]

«ما يحكي لسان النار والدخان»[4]

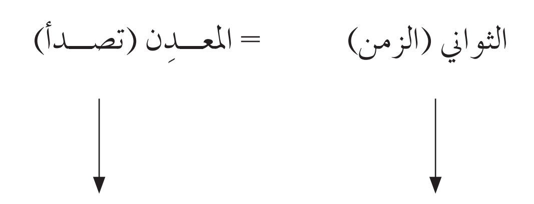
«أراك تمتصّ عصيراً العفن المعجون بالوحول

تمتصك الوحول»[5]

«ألا تسمع صوتاً وصدى

يغري كهوف الصمت بالهزيج»[6]

يبدو جلياً الفعل السلبي لصورة الفعل في الأمثلة التي أثبتناها فالثواني التي تمثل الزمن تصدأ، والصدأ نوع من أنواع الخراب، وخراب الزمن يعني تعطل الحياة، وهنا تتجلى الدلالة السلبية للصورة التي تتكون كما يأتي:



قلبي (الإحساس بالزمن) = توقف الحياة الروحية

وقد تم اختيار الفعل تصدأ بنجاح كبير مرتبطاً بالزمن الذي هو الثواني، وهي أصغر وحدات زمنية، وبصدئها تتجمد الحياة، ولو أنه قال: (تصدأ الساعات) لكان الإحساس

(1) خليل حاوي، الديوان ص 103

(2) خليل حاوي، الديوان ص 106

(3) خليل حاوي، الديوان ص 121

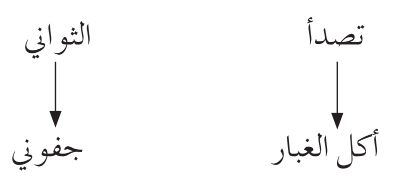
(4) خليل حاوي، الديوان ص 180

(5) خليل حاوي، الديوان ص 187

(6) خليل حاوي، الديوان ص 191

نوعاً من الملل أو الضجر العارض الذي يمكن أن يزول، لكنه اختار أصغر هذه الوحدات الزمنية ليوضح مدى الموت الذي ينتابه، ويتأتى نجاح استخدام (الصدأ) من الحالة التي تتخلّق بحلول الصدأ، وهي التفتت وانعدام الخاصية، إذ يفقد الشيء الصدئ خاصيتَه ويتحول إلى شيء آخر ينتمي إلى الخراب.

وكذلك في الصورة: «يأكل جفني الغبار» التي تعد أقل قدرة إبداعية من الصورة السابقة، فهي أقرب إلى الواقعية أولاً ؛ أي أنها قابلة للتحقق، وهي ثانياً أقلُّ أثراً ودلالة على الخراب الذي يريد الشاعر تصويره، واللغة المستخدمة ليست لغة إبداعية، بل هي لغة مطروقة سائدة في التعبير الاجتماعي اليومي، إذ يقال: «أكل الغبار جفوني أو عيوني..» ولكن الدلالة المبتغاة هي المسيطرة كما يبدو:



والجفون مستلزم من مستلزمات الرؤية لدى الإنسان، وزوالها (أكلها المجازي) يؤدي إلى فقدان الرؤية الصحيحة، وانعدام الرؤية الصحيحة انعدامٌ للحياة؛ لأن الموت هو في الرؤية الزائفة، وبهذا تلتقي الصورتان في وصف الخراب، وتتقدم إحداهما على الأخرى بوضوح.

لكننا نجد ارتقاء تصويرياً في الصورة الآتية يرتقي فيه المجاز، ويتخذ بعداً أكثر عمقاً ودلالة، فنقرأ «تمتصني عتمة سجني» حيث تتشكل الصورة من ارتباط مكونيها الرئيسين (تمتص) الفعل و(عتمة السجن) الفاعل، والمنفعل وهو المصور الذي تصفه الياء هنا نحوياً، والعلاقة بين الامتصاص العتمة علاقة لونية، وهنا نجد تراسلاً للحواس، فالامتصاص كما يفترض يجب أن يكون لحاسة خاصة في جسم الإنسان، والعتمة مستلزم لوني يتعلق بحاسة البصر. والذي يعمق الصورة أكثر أن مستلزمات الحواس هي الفاعلة وليست المنفعلة، فالعتمة المستلزم اللوني فاعل، وهو الذي يمتص، والامتصاص فعل إلغاء الوجود الماثل، والعتمة تقوم بمثل هذا العمل، فهي تدخل الأشياء في عدم مؤقت، وكذلك الامتصاص، ومن هنا تنبع أهمية الصورة وعبقريتها، وهي تفوق الصور السابقة في تناسب مكوناتها وإيحاءاتها النفسية

والفنية التصويرية.

تمتصني (فعل تغييب)، عتمة السجن (فعل تغييب) المقصود بالفعل ليس نحوياً وإنما حدثياً

أنا (الياء) (المغيَّب)، أنا (الياء) (المغيَّب)

ويبدو أن الامتصاص والتغييب عملية تصويرية سائدة عند الشاعر كما عملية إغراء الصدى تماماً، فهو يخفف كثيراً من تجريد الامتصاص، وامتصاص العتمة ويتدنّى إلى امتصاص الوحول، وهي إمكانية خراب طبيعية وحقيقية، وهي المستوى الأقل عمقاً للصورة السابقة:

«تمتصك الوحول»

وهذا المستوى من التصوير القابل للواقعية مكمل للمستوى السابق، ويشكل بنية أساساً للبنية اللاحقة إذ يمكن ترتيب التصوير فنياً وفق ما يأتي:

تمتصك الوحول[1]

تمتصّني عتمة السجن[2]

ويمكننا أن نوازن بين صفات كل من المسند إليه في الصورتين، ففي الأول: الوحول ذات سمة كثيفة وسميكة، ويميزها البعد المادي واللزوجة والرطوبة، أما على المستوى اللوني فهي كتيمة اللون لا تسمح بدخول الضوء؛ لذلك فهي تشترك مع العتمة في هذه الخاصة، وكذلك فالعتمة كثيفة وسميكة ولكن يميزها البعد المادي غير الملموس وإن يكن يُدرَك بالبصر، وقد تمتاز باللزوجة والرطوبة أحياناً، وكذلك هي على المستوى اللوني كتيمة اللون، وهي نفي النور وهي العدم المؤقت للأشياء، ولا بد من الإشارة في نهاية الموازنة بين الصورتين إلى أن التعبير التقليدي المقترن بالوحول هو الابتلاع وليس الامتصاص، ولكن الشاعر استخدم الامتصاص ليقدّم دلالة أكثر تأثيراً وأكثر عمقاً لتوصيل المعادل الفني والمعادل الشعوري إلى متلقي صورته.

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص:187.

(2) خليل حاوي، الديوان ص:103.

ويقارب الشاعر الواقعية في إمكانية حدوث الصورة ويصف حدثاً يمكن أن يقع في استخدام الفعل (تمتصّ) فنجد صورة مثل:

«أراك تمتص عصر العفن المعجون بالوحول»[1]

وهنا نجد أن مكونات الصورة الفاعلة والمنفعلة قد تغيرت مواقعها، فقد كانت الوحول هي التي تمتص، وهذا فعل الموت الذي ساد جميع الصور السابقة، وكان الضمير (أنت) هو المنفعل الذي تمتصه الوحول، وهنا ربما يكون الأثر النفسي لهذه الصورة أكثر قوة من الأثر النفسي للصورة (تمتصّك الوحول)، فالصورة (تمتصّك الوحول) ينقضي أثرها بانقضاء الحياة بعد امتصاص الوحول، أما الصورة (تمتصّ عصير العفن المعجون بالوحول)، فهي ذات أثر دائم ومستمر مدى الحياة، ويضاف إلى عنصر الوحول هنا عنصر العفن الذي يزيد السلبَ سلباً ويزيد في التأثير النفسي للصورة ويعطيها عمقاً نفسياً أكبر.

وفي صورة أخرى: «تجلده الريح»[2] نجد أن السلب الذي تحدثنا عنه فيما سبق يسيطر أيضاً على هذه الصورة، فالريح كما رأينا دلالة سلبية من حيث قدرتُها وقوتها على التدمير والإفناء والإلغاء، غير أنها في هذه الصورة تمثل قدرة أخرى قد تكون نسبياً أقل أثراً وفعلاً، إلا أنها في الوقت نفسه قادرة على إحداث أثر نفسي أقوى وأكثر تأثيراً من حيث أنها فعل دائم متكرر، أثره نفسي وجسدي، فالجلد سمة جزئية تؤثر في مساحة معينة من جسد الإنسان، ولكن جلد الريح يشمل وجوده الجسدي والنفسي معاً، وتتكون عناصر الصورة كما يأتي:

الريح = جلاّد

قمع، قهر ←—— أثر نفسي ←—— مفهوم سلبي مفهوم سلبي ——← أثر نفسي، جسدي، قهر، قمع،

وفي الصورة الآتية يكون التشخيص للمنفعل وليس للفاعل، إذ رأينا أن جميع الصور السابقة تقوم بتشخيص المصور الفاعل، لذلك نجد أن الفعل يتغير ويأخذ معنى دلالياً ضعيفاً، ففي المصور الفاعل وجدنا الأفعال (تصدأ – يأكل – تمتصني – تجلده، أما في المصوَّر المنفعل

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص 187

(2) خليل حاوي، الديوان ص 106.

فإن الفعل يخفت وتتضاءل حدة دلالته مثل «عبثاً كنا نهزّ الموت»[1].

فالموت هنا منفعل، والفعل (نهزّ) ليس فعلاً قوي التأثير في الموت الذي يحمل في ذاته فعلاً أقوى من (نهزُّ) الذي يكتسب ضعفه من ضمير المتكلمين (نحن)؛ لأن الضمير يدل على مجموعة غير قادرة على الفعل إزاء الفاعل الأصل وهو الموت، فالموت وإن يكن المنفعل في الصورة وفي الفعل (نهز) فهو الفاعل في الحقيقة لأن ضعف (نهزّ) يثبت باللفظ عبثاً الذي يؤدي في النهاية إلى إخفاق الفعل (نهزّ) وإيصاله إلى العبث اللا جدوى.

ونورد في نهاية هذا الفصل جدولاً لبعض الصور الواردة في الديوان:

(1) خليل حاوي، الديوان ص:121.

الصورة	مركزها الدلالي	نوع التناسب	الأداء النحوي	التناسب الصوتي	ملحوظات
يبست أعضاؤها لحماً قديد	يبست أعضاؤنا	تناسب دلالي	فعلي مثبت	غير متحقق	ينتج التناسب الدلالي من (يبست) و(قديد)
والليل الحزينا	الحزين	تناسب دلالي	التصوير بالصفة	غير متحقق	
عبثاً نعوي ونعوي ونعيد	نعوي	دلالي	فعلي متكرر مثبت	العين في عبثاً ونعوي ونعيد	
عبر صحراء الجليد	صحراء الجليد	تضاد دلالي	إضافة	غير متحقق	التضاد بين (صحراء) و(الجليد)
عبثاً كنّا نهزّ الموت	نهزّ الموت	تضاد دلالي	فعلي+ كون مثبت	غير متحقق	الموت ثبات ≠ الهز حركة
نغتصب الشهوة حرّى	نغتصب	تناسب دلالي	فعلي مثبت	غير متحقق	الاغتصاب + شهوة حرّى
ينفض الموت، يغل الريح	ينفض الموت	تضاد دلالي	فعلي مثبت	غير متحقق	النفض حركة ≠ الموت ثبات
غير أن الحب لم ينبت من اللحم القديد	لم ينبت اللحم القديد	تضاد دلالي تخييلي	فعلي منفي	نسبة ضئيلة الحب – اللحم	الحب ≠ اللحم القديد
غير أجيال من الموتى الحزانى	أجيال حزانى تتّمطّى	دلالي	واصنف	تناسب بين موتى تتمطّى	
تتمطى في فم الموت البليد	فم الموت البليد	دلالي تخييلي	فعلي مثبت	تناسب بين تتمطى وموت	

نار تلد العنقاء	نار وتلد	دلالي أسطوري	إخباري فعلي مثبت	غير متحقق	العنقاء تخرج من الرماد
تتغذّى من رماد الموت فينا	رماد الموت	تضاد تخييلي	فعلي مثبت	غير متحقق	تتغذى ≠ رماد الموت
أمماً تنفض عنها عفن التاريخ. واللعنة	عفن التاريخ	تناسب دلالي رمزي	فعلي مثبت	تحقق نسبي بين عفن وينفض	
والغيب الحزينا...	الغيب الحزين	تناسب دلالي رمزي	وصف	متحقق بالأحرف الحادة	الغين والزاي
تنفض الأمس	تنفض الأمس	تناسب دلالي رمزي	فعلي مثبت	غير متحقق	التناسب الصوتي غير ضروري
الذي حجّر عينيها	حجّر عينيها	تناسب دلالي أسطوري	فعلي مثبت	غير متحقق	التناسب الصوتي غير ضروري
يواقيتاً بلا ضوء ونار	بلا ضوء ونار	تناسب دلالي تصويري	إخباري مثبت	غير متحقق	التناسب الصوتي غير ضروري
وإذا الليل على صدري جلاميد	الليل جلاميد	تناسب دلالي تصويري	إخباري مثبت	غير متحقق	التناسب الصوتي غير ضروري
جدار الليل وجهي	جدار الليل	تضاد دلالي تصويري	إخباري+ إضافي	متحقق نسبي (جدار) (وجهي)	

شارع يفرغ ضحكاتٍ حزينة	يفرغ ضحكات حزينة	تضاد دلالي تصويري	إخباري+ فعلي	متحقق بين (شارع) و(يفرغ) – و(ضحكات) و(حزينة)	
فارس يمتشق البرق على الغول على التنين	يمتشق البرق	تناسب دلالي تصويري	إخباري +فعلي	يمتشق + البرق+ فارس	
طفلهم يولد خفاشاً عجوز	خفاشاً عجوز	تضاد دلالي رمزي	إخباري + فعلي مثبت	طفلهم + خفاش	تناسب صوتي إيحائي
صحراء رماد بارد وجليد	صحراء وجليد	تضاد دلالي رمزي	إضافة ووصف	تناسب صوتي صحراء رماد بارد جليد	التناسب الصوتي متحقق بشكل جيد
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد	أضلعي + جسر	تناسب دلالي رمزي	فعلي مثبت + وصف	أضلعي امتدت –وطيد	التناسب الصوتي يتأتى بطريق الدال
من كهوف الشرق	كهوف		إضافة	غير متحقق	التناسب الصوتي غير ضروري للتضاد الدلالي
من مستنقع الشرق	مستنقع	تضاد دلالي رمزي	إضافة	غير متحقق	التناسب الصوتي غير ضروري للتضاد الدلالي
ما يحكى لسان النار والدخان	لسان النار	تناسب دلالي وصفي	إضافة	غير متحقق	التناسب الصوتي غير ضروري للتضاد الدلالي
شروشه تصدأ في غربته	شروشه تصدأ	تناسب دلالي رمزي	إخباري+ فعلي مثبت	شروش + غربة	

وصمته ليل– سواد حجري	صمته ليل وسواد	تناسب دلالي تصويري	إخباري مثبت	غير متحقق	
هيهات لن يختمر الصمت	يختمر الصمت	تناسب دلالي تصويري	فعلي منفي	تناسب إيحائي غير مباشر	
ربما انشق ضمير الصمت عن شمس بلا ضوء	ضمير الصمت	تناسب دلالي رمزي	فعلي مرجَّح	انشق– شمس– ضمير – ضوءW	التناسب الصوتي بطريق الشين والضاد
وربما توجك الجنون	الجنون	تناسب دلالي	فعلي مرجَّح	توجك الجنون	التناسب الصوتي يرتقي بالصورة
يطوِّع الغيب لما تريد	الغيب	تناسب دلالي رمزي	فعلي مثبت	غير متحقق	
يستنبت الياقوت والمرجان	يستنبت	تناسب دلالي	فعلي مثبت	يستنبت الياقوت	من الياء والتاء
من أودية الصوان والحديد	الصوان والحديد	تناسب دلالي رمزي	إضافي	أودية – الحديد	من الدال في (أودية) و(حديد)
من مرح الشمس	مرح	تناسب دلالي	إضافي مثبت	تناسب إيحائي غير مباشر	يستنتج من وحي الدلالة
و صحو النبع	صحو	تناسب دلالي	إضافي مثبت	تناسب إيحائي غير مباشر	يستنتج من وحي الدلالة
أراك شرشت هنا	شرشت	تناسب دلالي	فعلي مثبت	تناسب صوتي ذاتي بين الدلالة وأصوات الفعل	

أراك تستحيل لشجرة	شجرة مسمومة	تناسب دلالي	فعلي مثبت	تناسب صوتي ذاتي بين الدلالة وأصوات الفعل	
مسمومة ثم لتمساح عتيق	وتمساح عتيق	تناسب دلالي	فعلي مثبت	تستحيل مسمومة تمساح	
أراك في الصحراء كهفاً صامتاً	كهفاً	تناسب دلالي	فعلي مثبت	تناسب صوتي بين الصحراء وصامتة	
ملء وريدي خمرة الشمس	ملء وريدي	تناسب دلالي رمزي	إخباري مثبت	غير متحقق	غير ضروري تحقق التناسب الصوتي
دمي يحيل العفن الجاري	يحيل العفن	تنافر دلالي	إخباري فعلي مثبت	غير متحقق	
ثريات من العافية الخضراء	العافية الخضراء	تناسب دلالي تصويري	وصف	غير متحقق	
النار تجتر نعالي	تجتر نعالي	تنافر دلالي	فعلي مثبت	النار تجتر من الراء	
ثم ترميها إلى السفوح	ترميها	تنافر دلالي	فعلي مثبت		
إلى يقين الباب–	يقين	تضاد دلالي	إضافي	غير متحقق	

ابني وقاه الله– كنز أبيه – جسر البيت	جسر	تناسب دلالي	إضافي	أبيه البيت متحقق	
مص دماءها شبحي	مص دماءها	تناسب دلالي	فعلي مثبت	غير متحقق	التناسب الدلالي من (مصّ) و(شبحي)
تنحل في عصبي جنازتها	تنحل	تناسب دلالي	فعلي مثبت	غير متحقق	
التربة السمراء في بدء					
الخليقة بكراً، لأول مرة تشتهي	تشتهى	تناسب دلالي	فعلي مثبت	غير متحقق	
يحضن الشمس، ليل الرعد	يحضن	تناسب دلالي	فعلي مثبت	غير متحقق	
وغفونا غفو دب قطبي	غفو دب	دلالي تصويري	فعلي مثبت	غفونا غفو، دب قطبي	التناسب من الغين والقاف والباء
حضنها كهف من الصفصاف	كهف	دلالي تصويري	إخباري مثبت	كهف والصفصاف	التناسب من الفاء
ريان الظلال	ريان	دلالي تصويري	إضافي	غير متحقق	وغير ضروري

في بقايا شعرنا يزهر وهج الثلج	يزهر	دلالي تصويري	فعلي مثبت	متحقق يزهر وهج الثلج شعرنا +يزهر	من الهاء والجيم من الراء
كيف لا يدوي ويحتج الصدى	يدوي – يحتج	دلالي تصويري	فعلي مثبت	غير متحقق	
أنت يا موطوءة النهدين	موطوءة	دلالي تصويري	إضافي	غير متحقق إيحائي من العلاقة بين اللفظين	
يا نعش السكارى	نعش	دلالي تصويري	إضافي	متحقق من تتالي السين والشين	
كأن الظل في عينيك	مات	دلالي تصويري	إخباري فعلي مثبت	غير متحقق	
ما مات ولا الينبوع غارا	عار	دلالي تصويري	فعلي مثبت	متحقق من تتالي العين والغين	
كفاك من صخر	صخر	دلالي رمزي	إخباري	غير متحقق	
في عينيك أعياد ذليلة	ذليلة	تضاد دلالي	إخباري		من تتالي الدال والذال
أنهار قلبي رمة	رمة – أنهار	تناسب دلالي	فعلي مثبت		من الراء

الفصل الرابع

المصادر الثقافية للصورة الشعرية

التناصُّ الأسطوري:

الشعر وليد التجربة الإنسانية، وهو نشاط إنساني في المقام الأول، ولعل الالتقاء الحاصل بين الشعر والأسطورة يرجع إلى طبيعة هذه التجربة، وتمثل الأسطورة في حياة الشعوب والأمم تجربة حياتية عاشها الإنسان حقلاً هامّاً من حقول وعيه، ولا غرابة في أن تكون الأسطورة مطيَّةً فنية في الاعتبار الفني فيما يخصُّ الشعر، ومادةً يلتقي فيها الخيال العنصر المهم في الشعر والأسطورة، «ومن ثم فإن العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر هي عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي»[1].

تمثل الأسطورة في الأساس جانباً أساسياً من جوانب الوعي الإنساني، وتقدّم تفسيراتٍ أو محاولات للإجابة عن الأسئلة التي تعنى بأسرار الكون من جانب، وتقدِّم صورةً اجتماعيةً لما كان سائداً في الحياة البدائية من اعتبارات دينية وثقافية واقتصادية مكوِّنة للنسيج الاجتماعي الذي تجمعه وحدة النظرة إلى هذه الاعتبارات من جانبٍ آخر، و«يتأكد لنا أنّ الأسطورة ما هي إلا انعكاس للواقع الاجتماعي الاقتصادي الذي عاشته الشعوب القديمة وأنها شكل هام من أشكال الوعي السائد عصرَئذٍ، إنها بكلمة موجزةٍ أيديولوجية»[2].

والأسطورة قصة تروي تفاصيل معينة تقدم تفسيرات لظواهر الكون والوجود، وبالتالي فإنها تخضع لمنهج السرد، في حين أن الشعر يخضع إلى منهج الرمز، وهذا الاختلاف في المنهجين لا يقدم صورة للتنافر بينهما، بل إن الالتقاء كما أسلفنا يكون في المادة المشتركة بين الشعر والأسطورة، وهو تلك اللغة المجنّحة التي تخضع الأسطورة للاستعمال الفني الشعري، والذي وجد فيها مادة خصبة في انزياحاتها ومدلولاتها.

تحوم الأسطورة في المصطلح النظري «على حقل هام من المعاني يشترك فيه الديانة والفولكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة»[3]، وهذا الجانب النظري لا يتعارض مع استعمال الشعر للأسطورة، وكذلك فالأسطورة خطاب

(1) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي ص11—12.

(2) سعد الدين كليب، الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سورية، 1960، 1980 ص:11.

(3) أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية، الأدب ص:245.

شأنها في ذلك شأن الشعر، يقول مارسيا إلياد أحد أهم المختصين في الأساطير والأديان: «إنها الأسطورة خطاب يحكي قصة مقدسة، ويروى حدثاً وقع في بدء الزمن»[1]. ويرى د. أنس داود أن للأسطورة جانبين: جانباً نظرياً، وآخر نقدياً، فالأسطورة هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية الذي نمّاه الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالمية، ومن ثم فهو يعني تلك المادة التراثية التي صيغت في العصور الإنسانية الأولى، وعبَّر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود، فاختلط فيها الواقع بالخيال، وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور، واتّحد فيها الزمان، كما اتحد المكان، واتحدت أنواع الموجودات من إنسانٍ وحيوانٍ ونباتٍ، والتحمت في كلٍّ متفاعل مع مشاهد الطبيعة وقوى ما وراء الطبيعة، واتخذت من التجسيد الفني – وهو لغة الشعر الحق– وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور، وكل خاطرة من فكر، في تلقائية عذبة محبّبة تنطوي على إيمان عميق بأنها تعبر عن حقيقة الوجود»[2].

جعل التكثيف الدلالي والإيحائي والرمزي الذي تقدّمه الأسطورة للشعر مجالاً مغرياً ورحباً ومناسباً للاستغلال الفني والتناول الرمزي، وهذا الأمر ليس بغريبٍ، فالشعر عبر مسيرة الأدب التاريخية استخدم الأساطير، ومعظم الأعمال الأدبية الغربية كانت تستسقي من الأسطورة، بدءاً من الإلياذة والأوديسة والإنيادة وبروميثوس طليقاً، وكذلك المسرحيات اليونانية لأسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس، مروراً بعصر النهضة عند شكسبير والكوميديا الإلهية..، وبعد ذلك مع إيليوت وغيره كثير، فهذه الأعمال – على سبيل المثال لا الحصر – استقت كثيراً من رموزها من الأساطير الدينية وغيرها..

ولم يكن الشعر العربي المعاصر في منأىً عن هذا التأثّر باستعمال الأسطورة، والرمز الأسطوري، وذلك لما توفّره الأسطورة من مجال خصب وواسع دلالةً وإيحاءً. فالعوالم «التي تفتحها الأسطورة للشعر خصبةٌ وغنيةٌ ورحبةٌ، سواء أكان ذلك من حيث تغذية الخيال الشعري أم من حيث المقدرة التصويرية أم البناء الدرامي أم الإحساس الحادّ بالعالم»[3].

(1) جلال الربعي، الأسطورة والرمز عند بدر شاكر السياب ص:23

(2) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص12.

(3) سعد الدين كليب، الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سورية، ص44.

وقد تميزت الأسطورة كذلك وما تنطوي عليه من مكامن التكثيف في الدلالة والإيحاء بتقنيات يفيد منها الشعر ويسخّرها العمل الفني في تناغم موفق، يمكن تسمية هذه التقنيات بالخواص، وهذه الخواص في الأساطير هي: القدرة على التشخيص؛ ومنح الحياة الداخلية؛ والشكل الإنساني لمعطيات الطبيعة والحياة؛ وهذه اللغة الفطرية النفّاذة؛ والصور البيانية القادرة على الإحاطة والكشف؛ وهذه القدرة الطليقة للخيال الإنساني على ارتياد عالم المظاهر الطبيعية والنفس البشرية على السواء، هي ما يربط الشاعر المعاصر بأساطير الأقدمين»[1].

إن الإفادة من الموروث الأسطوري عند الشاعر المعاصر ظاهرة وواضحة، وتجلت هذه الإفادة من هذا الموروث مع بدايات الشعر الغربي المعاصر الذي بدأ باستلهام الشخصيات الأسطورية وتوظيفها فنياً، وبذلك أصبحت الأسطورة مادةً فنية لها إثراؤها الدلالي والفني، وسياقاً فنياً يستوعب المعاني والدلالات، وكذلك يفسح المجال لعنصر الخيال والفضاء التعبيري.

«بدأ الشعر المعاصر علاقته بالأسطورة من خلال شخصياتها، وما ترمز إليه من حالاتٍ ومواقف مختلفة، ولقد كانت تلك العلاقة سطحيةً وساذجةً في بداية الأمر، إذ لم يكن الشاعر يتعامل مع تلك الشخصيات الرموز على أن لها روحاً، وأن عليه أن يجسدها بوصفها كائناً يمتلك حياته ومجاله الحيوي، أو بوصفها معادلاً موضوعياً لما يريد تجسيده من حالات ومواقف»[2].

إن تعامل الشاعر المعاصر مع الشخوص الأسطورية في البداية وفق هذه الرؤية لا يعني قصوراً فنياً؛ لأن ذلك محكوم بقوانين الفن وهذا راجع إلى طبيعة الأشياء الجديدة، فالأسطورة وفق منحى الاستعمال الحديث لم تكن في نسيج القصيدة العربية القديمة، ولذلك كان من البديهي أن تحتاج إلى مراحل في النمو والنضج الفني وصولاً إلى الصيغة الفنية الراقية.

على أننا لا نعدم وجود بعض الإشارات الأسطورية في شعرنا العربي القديم، لكنّها لم ترتقِ إلى البعد الفني للأسطورة بمعناه النقدي الحديث.

---

(1) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص39.

(2) سعد الدين كليب، الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سورية ص53-54.

والأسطورة عند خليل حاوي من أبرز أدواته الفنية بل إنها لتغدو جزءاً أصيلاً من نسيج لغته الشعرية، ومصدراً للمفردة الشعرية التي تشع دلالةً ورمزاً وإيحاءً، وبالتالي فقد استطاع حاوي توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في شعره توظيفاً موفقاً حتى استحالت عنده معيناً ثرّاً يستطيع من خلالها أن يملأ المساحات التعبيرية التي يريد، ومجالاً رحباً كاشفاً للإحساسات والمشاعر الخاصة، فحمّل الأسطورة والرموز الأسطورية ما استطاع لتكون مطيةً فنيةً تكشف عن عمق معاناته الخاصة والدقيقة في آنٍ معاً، هذه المعاناة التي تتجلى بمسألة الانتماء ومسائل الحياة والانبعاث العربي الذي مثل حاوي المحاولة الأبرز في رفع لوائها، وبالتالي فإن أسئلته وعمق معاناته تنبع من الواقع العربي المرير بأفراحه، وانكساراته، ومحاولات الأمل، وسطوة اليأس، والظروف التي تنشب أظفارها في الحلم المشتهى في الرغبة والنزوع، ومحاولة سحب الماضي العريق إلى مسرح الحياة من جديد..، هذه المعاناة في إعادة صياغة الأمس المنفلت عن فروج الأصابع، والرغبة العنيدة بالانبعاث والانطلاق عند شاعر أراد أن تكون شخصيته معبرة عن هذه الرغبات الضائعة، وبالتالي كان حكماً على هذه الشخصية أن تتحمَّل الأعباء النفسية والروحية لعمق الانكسار وتهشم الحلم واحتضار الرجاء.

وجدت هذه المعاناة لدى الشاعر في الأسطورة والرمز الأسطوري مجالاً حيوياً خصباً في التعبير، ومرآةً عاكسةً لكل التفاصيل المعيشة بشكل صادق وأمين، وأصبحت هذه الرموز لوحةً ناطقةً لا تكتفي بالإيماء أو الإشارة، بل غادرت هذا السياق الإيحائيّ إلى سياقٍ أقرب إلى البوح والنطق، وهذا ما يميز هذا الاستخدام الفني للأسطورة عند خليل حاوي، عن غيره من الشعراء، وبذلك تداخلت مع النسيج الفني للقصيدة دون تنافر بين الأجزاء الأخرى المكونة لها، وأصبحت مادةً متداخلةً غنيةً وكثيفة الدلالة.

والأسطورة عند خليل حاوي متعدّدة المشارب والاتجاهات، وهو يستقي مادَّته الأسطورية من منابع شتى لا تقتصر على مصدر واحد، وهي بالتالي تغوص في عمق القصيدة، وتستحيل لغةً شعريةً خاصةً تتداخل مع بنية القصيدة، وتتوحد معها في الاتجاه والهدف، وكذلك تتنوع الرموز الأسطورية وتتشابك وفق توليفة خاصة يؤدي بها ما أراد لـه خيالـه تأديته ببراعةٍ فنيةٍ وحرفيةٍ وذوقٍ خالصين.

ويبدأ خليل حاوي رحلته مع الأسطورة مع مطلع ديوانه الأول «نهر الرماد» وفي قصيدته الأولى من الديوان «البحار والدرويش» متخذاً من السندباد رمزاً للبحث عن المعرفة والحقيقة، ونموذجاً خاصاً لتجربته الشعرية التي تمثلها شخصية السندباد الأسطورية:

بعد أن عانى دوارَ البحر

والضوء المداجي عبرَ عتمات الطريق

ومدى المجهول ينشقُّ عن المجهول

عن موتٍ محيق

ينشر الأكفان زرقاً للغريق

وتمطَّت في فراغ الأفق أشداقُ كهوف

لفَّها وهج الحريق

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريق(1)

هي رحلة السندباد في خضم البحار تترك أثرها على الشاعر، دواراً للبحر، وضوءاً بعيداً، وأفقاً موحشاً يخبّئ وراءه الخوف، ويوحي بموتٍ ترفرف أكفانه للغرقى، وفي البعيد أفواه الكهوف، يصارع الريح التي ترميه وتعيده إلى الشرق.

إنها رحلة من أجل المعرفة والحقيقة، واستعارة هذا الرمز يوحي بلغة واضحةٍ إلى انتقاد النزوع المادي في هذه الحياة المعاصرة. والسندباد في رحلته هذه يرجو الخلاص عن طريق المعرفة وهو في هذه الرحلة لا يجد الخلاص بين يدي الحضارة الغربية التي حاول ولوجها، ولم يعثر فيها على ضالّته. في هذه القصيدة نجد الشاعر قد استعار العديد من الرموز، فقد عجزت رحلة السندباد عن الوصول إلى المعرفة، وعجز جهده الفردي مع يوليس، ولم ينفعه العلم مع فاوست من أجل الوصول إلى اليقين، وفي النهاية يرى في نهر الكنج الملاذ الحقيقي،

(1) خليل حاوي، الديوان ص:41.

وهو بذلك يحمل على الحضارة الغربية التي تعظّم من شأن المادة والآلة، فيختار الرجوع إلى الشرق، ويرى في التصوّف ضالّته التي ستعينه على الإمساك بالمعرفة واليقين:

حطّ في أرض حكى عنها الرواةْ

حانة كسلى، أساطير، صلاة

ونخيل فاتر الظل رخي الهينمات

مطرح رطب يميت الحس

في أعصابه الحرّى، يميت الذكريات

والصدى النائي المدوي

وغوايات الموانى النائيات[1].

يحط الشاعر أو السندباد في أرض تحدّث عنها الرواة كثيراً، هي أرض الشرق المسكِرة الممتلئة بالحكايات والأساطير، وبالصلاة، وبالنخيل العبقة بالرطوبة التي لا تدع مجالاً للحسّ الذي تعظّمه الحضارة المادية، هنا يصل السندباد إلى هذه الأرض، وهنا سيحاول أن يجد ضالته (المعرفة والحقيقة) عند الدرويش:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوختهم حلقاتُ الذكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرَّشت رجلاه في الوحل وبات

ساكناً يمتص ما تنضحه الأرض الموات

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص42.

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات

طحلب شاخَ على الدّهر ولبلاب صفيق

غائبٌ عن حسِّه لن يستفيق

حظّه في موسم الخصب المدوّي في العروق

رقعٌ تزرع بالزهو الأنيق

جلده الرث العتيق(1).

هنا يبدأ الشاعر بالتمني: آه لو يسعفه زهد الدراويش، وفي هذه إيماءة واضحة عن عجز الدرويش في إنقاذ السندباد من حيرته، وهنا يبرز لدينا رمزٌ آخر يستعيره الشاعر ويضمّنه نسيجَ القصيدة، إنه رمز الراهب الهندي الذي نذر أن يدفن نفسه مدى العمر في الأرض، وأن يجرِّد بذلك روحه ويسمح لها بالطواف في الملكوت لتجوب أسرار الكون والوجود، منسلخاً بذلك عن عوالم الجسد، ويصبح الجسد خاضعاً لقوانين الحياة في النموّ فينمو الشعر ويلتحم مع الأعشاب والنبات، وبذلك يصبح هذا الراهب الهندي عند حاوي حالةً من اليأسِ والعقم؛ لأنه لا يتعامل مع الحياة إلا بنظرة مستسلمة تفقد نزوعها إلى الخصب والحياة، وهنا تتمثّل خيبة الأمل من جدوى المحاورة مع المتصوف (الدرويش)، وهنا يكمن الانكسار من جديد داخل نفسية حاوي:

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة الكنج العريق

طرقات الأرض مهما تتناءى

عند بابي تنتهي كل طريق

وبكوخي يستريح التوءمان

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص42–43–44.

الله، والدَّهر السحيق[1]

هذا الشرق القابع بلا حركة يبتعد عن الزمان والمكان، هذا السكون هو أشبه بالموت، ومع ذلك فإن هذا الشرق يسخر من الغرب ويعدّ ما فيه من حركةٍ فورةً لا أكثر:

فورة في الطين من آن لآن

فورة كانت أثينا ثم روما

وهج حمى حشرجت في صدر فاني

خلفت مطرحها بعض بثور

ورماد من نفايات الزمان[2]

هذا ما تركته هذه الفورة، بعض حبوب ورماد ونفايات للزمان، ويعود السندباد في هذه المحاورة إلى الغرب الذي يستعير لـه رمزاً أسطورياً غارقاً في القدم هو رمز الغول:

ذلك الغول المعاني

ما أراه غير طفل

من مواليد الثواني

ويداً شمطاء من أعصابه تنسل

أكفاناً لـه والموت داني

وتراني

قابعاً في مطرحي من ألف ألف

قابعاً في ضفة الكنج العريق[3]

ولا بد من الإشارة إلى قولـه ألف ألف، هذه المفردة عميقة الجذور في النفسية الشرقية التي

(1) خليل حاوي، الديوان ص44—45.

(2) خليل حاوي، الديوان ص46.

(3) خليل حاوي، الديوان ص47.

تنزع دائماً إلى المبالغة في الوقت التي تكون فيه بعيدةً كل البعد عن مصادر القوة، وتنتهي هذه المحاورة بين السندباد والشاعر وبين الدرويش، حيث يجد الشاعر خيبة من هذه التجربة التي لم تُفضِ به إلى ما أراد من حقيقة ويقين، فيزمع مرة أخرى على التَّرحال والسفر من جديد:

خلِّني للبحر، للريح، لموت

ينشر الأكفان زرقاً للغريق

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيه مات

لا البطولات تنجِّيه ولا ذلُّ الصلاة[(1)]

إننا لا نرى في قصيدة خليل حاوي توظيفاً لأسطورةٍ أو شخصية أسطورية بذاتها، إنما نجد تشابكاً في هذه الشخوص، وتنوّعاً في الرموز التي تستحيل جميعها كما أسلفنا إلى لغة واحدة، ولا يترك خليل حاوي شخوصه الأسطورية في منأىً عن التَّحول، وباستعمال خاص يترك لنفسه الحرية في تحويرها أو إبداء رأيه الشخصي تجاهها.

وفي «جنية الشاطئ» يستحضر خليل حاوي رمزاً مكثَّفاً مجسداً بغجرية تملأ الحياة عروقها نشاطاً وحيوية، هذه الغجرية تمثل البراءة الفطرية المطلقة التي لا تميّز الخير من الشر؛ لأنها تعيش في الجنة، ومع نزول الإنسان من الجنة تخضع هذه الغجرية إلى حكم السقوط الذي آل إليه هذا النزول، هذه البراءة التي اتصفت بها الغجرية هي البراءة ذاتها التي كانت عند الإنسان في الجنة قبل أن يقترب من شجرة الحياة فيحلُّ عليه لقب العصيان وحتمية الهبوط، والغجرية هي تلك البراءة الرحبة عند حاوي كما هي رمز الخصب والانبعاث والحياة:

هل كنت غير صبية سمراء

في خيم الغجر

خيم بلا أرض وأوتاد وأمتعة تعيق

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص49.

الريح تحملها فتبحر

خلف أعياد الفصول

تحطّ من عيد لعيد في الطريق

والريح تمسح ما تخلّفه

العشيّة من أثر

للهرج والنيران في خيم الغجر[1]

الخيم مشرعة لا تحملها أرض ولا تثبتها أوتاد، هي سكنى بعيدة عن العالم، وهي غجرية في خيام البراءة، وهي جسد عبق بالحيوية والبراءة:

هل كان في جسدي

سوى طبع الرمال الغضة

العطشى، رمالْ

تشتفُّ عنف الموج يمخرها

ويجتاحُ الشواطئ والمضيقْ[2]

وماذا ينتظر هذه الغجرية من مصير، وماذا ينتظر هذا السمو والنقاء والحيوية، ستحاكم هذه الغجرية عند راهب موسوي في الأرض، وستُتَّهم بالخطيئة والمعصية:

يرغي علي الأسود الداجي

المقنع بالرماد

وأرى خلال الرغوة الصفراء

كبريتاً تجمَّر في مغاره

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص319ـ320.

(2) خليل حاوي، الديوان ص320.

ويفوح محمرُّ الحديد

ودخنةُ اللحم الطري من العبارة:

«جسد اللعينة لن يُطهّره العماد»[1]

تُرمَى الغجرية بالخطيئة، وتُتّهم بالجنون، وبتلك البراءة تؤمن الغجرية باللعنة التي حلت عليها، وتستحيل إلى جنّية تبعث الخوف في قلوب العابرين:

دمغت جبيني لعنةٌ حمراءُ

كانت من سنين وما تزالْ

يحكونَ: لي جسدٌ عجيبْ

ترتدُّ عنه النار ترتدُّ

الخناجر والنبالْ

يحكونَ:

أطبخُ في الكهوفِ لحوم أطفالٍ

ولي عينٌ أصيدُ بها الرجالْ

وأموت حين أحسُّ رعب العابرين

وصدىً لعينْ:

باسم الصليب لعلَّ يطردها الصليبْ

تفاحةٌ غجريةٌ»[2].

في هذا الاستحضار لرمز الغجرية يكثف خليل حاوي رفضه ونفوره من هذا العالم الذي يهشّم وجه البراءة والحيوية والانبعاث، ويترك المجال للحياة التي ترفض هذه الغجرية وتحيلها

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص325-326.

(2) خليل حاوي، الديوان ص 327–328.

إلى ملعونةٍ خاطئة، وليس هذا فحسب بل تستنجد بالذات الإلهيّة الممتلئة بالصليب لإبعاد هذه الخطيئة الملعونةِ، وهنا يعود خليل حاوي إلى الموروث المتمثِّل بقصة خروج الإنسان من الجنة.

ويستفيد خليل حاوي من الأسطورة البابلية «تموز» التي ملخصها أن الإلـه تموز يهلكه خنزيرٌ بريٌّ فيموت مرة في السنة ويهبط إلى مملكة الموتى في العالم السفلي المظلم فيعمّ القحط والجدب، ويترافق ذلك باختفاء الحبيبة عشتار رمز الخصب، وباختفائهما تنعدم عواطف العشق والحب، وتختفي العلاقات بين الكائنات جميعها، فيترتّب على ذلك الخوف من الفناء والهلاك، إلا أنَّ ملكة الجحيم توافق على أن تبعث عشتار مع تموز مرة في فصل الشتاء، فتعود الحياة من جديد.

إنَّ استحضار خليل حاوي لهذه الأسطورة هو تعبيرٌ عن حال أمة تعاني الجدب والسكون وتعبير خالص عن حالة المعاناة التي يعيشها الشاعر، ويبدو في هذا السياق أن خليل حاوي مؤمنٌ بالبعث إيماناً مطلقاً، وأنَّ حتمية الحياة هي التي سوف تسود، وهذا ما نراه في قصيدته «بعد الجليد» من مجموعته الأولى «نهر الرماد»، فهو يبدأ قصيدته مع الموت واليباس والسكون الذي يعمُّ وينسحب على كلِّ الأشياء، حتى تستحيل الأرض هامدةً صامتةً، تختفي في هذا الصمت أشباحُ الموت الرهيبة:

عندما ماتت عروق الأرضِ

في عصر الجليد

مات فينا كلُّ عرقٍ

يبستْ أعضاؤنا لحماً قديدْ

عبثاً كنا نصدُّ الريح

والليلَ الحزينا

ونداري رعشةً

مقطوعةَ الأنفاس فينا

رعشة الموت الأكيدْ[1]

ولم يكتفِ خليل حاوي بالإشارات الأسطورية، أو أن يترك لسياقات القصيدة أن تومي إلى الرموز، وتحيلنا إلى الفهم، بل إنه في هذه القصيدة صرَّح بالشخصية الأسطورية تصريحاً مباشراً، مع أننا كنا نستطيع ومن خلال مقدِّمة هذه القصيدة أن نستشفّ حالة الجدب واليباس التي تستدعي إلهاً للخصب يبعث الروح في الخلايا الميتة والأجساد الساكنة:

يا إله الخصب يا بعلاً يفضُّ

التربَة العاقر

يا شمسَ الحصيد

يا إلهاً ينفضُ القبر

ويا فصحاً مجيدْ

أنت يا تموزُ، يا شمسَ الحصيدْ

نجِّنا، نجِّ عروقَ الأرض

من عُقمٍ دهاها ودهانا

أدفئ الموتى الحزانى

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تموزُ، يا شمسَ الحصيدْ[2].

إن من أهم ما يُلاحَظُ في هذه القصيدة أن «حاوي» جعل منطقه الأسطوري مسيطراً على كل مفردةٍ من مفرداتها، وبذلك أصبحت الصورة الفنية في درجة التماهي مع الصورة

(1) خليل حاوي، الديوان ص117–118.

(2) خليل حاوي، الديوان ص119–120.

الأسطورية، والإيقاع النفسي متمحورٌ في اتجاه واحد، ناهيك عن الدلالة التي تحملها المفردة والتي تتوافق توافقاً تاماً مع المقام والمحيط اللغوي، فلا نفور في البنية ولا في الدلالة فقولـه: «أدفئ الموتى الحزانى» لا تنافر فيه، لا من حيث طبيعة الميت الذي تنخفض حرارته، ولا مع انتمائه إلى عصر الجليد البارد الساكن، هذه الحرارة المطلوبة هي الحرارة الحيوية التي تطلق العنان للحركة والحياة، هذه الحياة التي ستلامس كل الكائنات الحية التي تهبها الأرض من حصيد ومن جلاميد عبيد.

ولا تخفي القصيدة انعدام الإرادة والمحاولة في الحياة، ولا تخفي الاستسلام لواقع الموت، فلا أحد يستطيع أن يقاوم هذه الحال، وعبثاً هي المحاولة، فالاستنجاد بالإله تموز هو الأجدى، وهنا ينعكس التعبير السياسي عن حالٍ هامدةٍ لا حركة فيها، ولا انبعاث، وفي الوقت ذاته هناك متّسع للأمل والحياة:

عبثاً كنا نهزُّ الموت

نبكي نتحدّى

حبُّنا أقوى من الموت

وأقوى، جمرُنا الغضُّ المندّى

وارتمينا جثثاً لحماً حزيناً

ضم في حسرته لحماً قديد...[1]

ووضع الشاعر للقسم الثاني من قصيدته عنوان «بعد الجليد»، وبدأه بتصوير توقِ الأرض وشهوتِها إلى الحياة شهوة أزلية تنتظر فضَّ البكارة وعودة الحياة:

كيف ظلَّتْ شهوةُ الأرض

تدوِّي تحت أطباق الجليد

شهوة للشمس للغيث المغني

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص121– 122.

للبذار الحيّ، للغلة في قبو ودنِّ

للإله البعل تموز الحصيد[1]

ويأتي الشاعر برمزٍ أسطوريٍّ آخر ليؤكد العودة إلى الحياة، وحتمية الرجوع وانتصار الحياة على الموت ومفرداته في السكون واليباس والهدوء الرتيب، يستعير العنقاء التي تموت ويعود رمادها ويلتهب فتحيا مرة أخرى، وكأن الشاعر يومئ إلى ضرورة البذل والحرية ودفع ضريبة العودة دماءً وتضحياتٍ:

إن يكن ربَّاهُ

لا يحيي عروقَ الميتينا

غيرُ نارٍ تلدُ العنقاء نارْ

تتغَّذى من رمادِ الموت فينا

في القرارْ

فلنُعانِ من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا

أمماً تَنفُض عنها عفنَ التاريخ

واللعنة والغيبَ الحزينا[2]

إن هذا الزخم الأسطوريّ الحاضر في قصائد الديوان لا يكاد يُحصرُ في باب مصادر الصورة الشعرية عند خليل حاوي، وذلك لأنَّ الاتساع في التناول يكاد ينسحب على كل القصائد، ولكنَّ أبرز ما يميز الاستعمال الأسطوري عند خليل حاوي هو نزوع المفردة إلى هذا البعد، فلم يكن استعمال الأسطورة ينحصر في مستوى التضمين أو الحصر، وإنما تعدَّاه إلى شموليةٍ واضحةٍ، سواءٌ أكان الغالب عليها التصريح أم الإيماء المباشرة أم الإيحاء، ولذلك

(1) خليل حاوي، الديوان ص124.

(2) خليل حاوي، الديوان ص125–126.

كان للاستعمال الأسطوري عنده مساحة واسعة جداً احتلت أجزاءً كبيرةً في قصائد الديوان.

لقد وجد خليل حاوي في الأسطورة والرموز الأسطورية مادةً غنيةً استطاع توظيفها لتعكس أيديولوجيته، ولتعبّر عن مواقفه وآرائه، ولتشرح أبرز التفاصيل المعيشة لتعبّر عن حالة الانكسار وحالة الأمل، لتتجاوز ذلك لتعكس ذاتية خاصة بكل انفعالاتها وقناعاتها وتجاربها، وكان هذا الاستخدام يلائم المقام النفسي للقصيدة، ولم تكن الأسطورة ورموزها لمجرد غرض تقنيّ وترفٍ فكريّ أو إبداعي، أو مجالٍ لاستعراضٍ معرفي، بل كانت جزءاً لا يتجزأ من جسم القصيدة، لا نتوءاً مُقحَماً، أو عضواً مشوهاً لا يخدم الوجه الجمالي والفني، لذلك جاء هذا الاستخدام وهذا التوظيف سليماً مؤدياً لغرضه الفني والتعبيري في سياقٍ راقٍ وإبداعي.

إن المتتبع لقصيدة حاوي ليجد هذا النزوع نحو الأسطورة واضحاً، والمساحة التعبيرية واسعةً، وإنما كان هذا الجانب من الدراسة لتمثل بعض المواضع والإشارات التي تكشف عن مواطن الاستعمال والآلية الاستدعائية للأسطورة والرموز الأسطورية، وإنَّ دراسة هذا الجانب ليتسع إلى حجم يضيق به الفصل نظراً لتداخل الاستعمال في مواضع ليست باليسيرة أو الضيقة، والتي تكفيً لأن تكون ضمن دراسةٍ مستقلةٍ، ومهما يكن من أمرٍ فإن الديوان حافلٌ بهذا الضرب الفني، والذي نجده واضحاً في قصائد مثل: الجسر اليعازر سدوم قطار المحطة وغيرها ..

التَّناصُّ الديني:

يبرز التَّناص في جميع أشكاله وصوره حاضراً بوصفه مصدراً رئيساً من مصادر الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ولا يكتفي التناصّ عنده بالحضور على المستوى الحداثيّ فحسب، بل يغدو نموذجاً فنياً منصهراً ببنية القصيدة، شأنه في ذلك شأن الحضور الأسطوريّ الذي أشرنا إلى أنه لم يكن مُقحَماً أو طفيلياً فنّياً على بنية القصيدة ومفرداتها الفنية.

لا يخرج التناص عند خليل حاوي عن السياق التاريخي الذي يساير النمط الأسطوري، وربما يتقاطع معه في كثيرٍ من الرموز الدينية المنغلقة النزوع إلى اللغة الأسطورية، وأرى أن الوعي الثقافي والفني وتمكُّن الشاعر من أدواته التعبيرية كان وراء هذا الحضور الراسخ للتناص في شعره.

والتناص بوصفه مصطلحاً نقدياً يعني حضور نصوص متعددة وتقاطعها في المنتج الفني، ولا يعني هذا الحضور على أيّ حال الحضور العلني للنصوص السابقة، بل يمكن أن يكون لهذا الحضور الروح المسيطر من دون أثر ماديٍّ متمثِّل بالسياق اللغوي، ومن هنا لا يكون النص الأدبي في معزل عن التأثر. و« لا يوجب قطعاً أن يكون النص الأدبي بتمامه محروماً من العلاقات مع الواقع الخارجي، ولكن تلك العلاقات هي فقط علاقات أخرى كتلك التي تظهر بين العلامة والمرجع»[1].

يقول فيليب سولرس: «يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها وتكثيفها وانتقال منها وتعميق لها»[2].

إن إعادة قراءة المنتَج –الذي يعني في مقامنا هذا القصيدة– لا بد أن يكشف حتمياً عن اللقاء مع النصوص الأخرى، والنص بوصفه سياقاً لغوياً لا بد من تماسّه البنيوي مع النصوص الأخرى، فلا شيء بالمعنى العام يخرج من رحم العدم أو من فراغ الطبيعة، وإن كلَّ شكلٍ طبيعي محكوم بالبيئة والتغيير، والتمايز لا بد أن يكون على حساب شكلٍ أو نوعٍ موجودٍ سلفاً، وبالتالي فإن النص الجديد ما هو إلا تحويرٌ لنص سابق يغايره ربما في الدلالة أو التكثيف أو السياق المراد إيصاله.

ولا ينبغي أن نفهم معنى التناص في سياق الأخذ أو السرقة، هذا الفهم الذي اتكأ على النقد العربي القديم ومصطلحاته في الإغارة والتوليد والسرقة وغيرها، وإنما يجب أن يُفهَم على مستوى التفاعل والتأثير، ويوضح الدكتور عبد الملك مرتاض هذا المصطلح ضمن رؤية التفاعل والتأثير فيقول: «فكل سارق ساطٍ، ومن كان ساطياً سارقاً كيف يمكنه أن يكون كاتباً أديباً؟ فالمسألة محسومةٌ من أصلها إذن، والأمر يجب أن ينصرف إلى التناص، أو التكاتب

(1) محمد خير البقاعي، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور ص:100.

(2) د. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية ص63.

الذي هو سلك تأثيري تأثري معاً وفاعلي تفاعلي...»[1].

هذا الفهم للتناص يقربنا من تعريفٍ واضح ومحدَّدٍ لـه، تقول جوليا كريستيفا: «يتكون كل نص كموزاييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاصٌ وتحويل لنص آخر، ويحلّ مفهوم التناصيّة محل مفهوم البنيشخصية، ويقرأ الكلام الشعري على الأقل ككلام مضاعف»[2].

والسياق التاريخي للتناص إنما تفرضه قضية التفاعل ذاتها، وإنَّ انتماء معظم النصوص أو الشخصيات إلى عالم الأمس إنما يلفّها بعباءة التاريخ، ومن ثم فإنّ استلهامها يعيد الشاعر إلى التاريخ في المقام الأول بشخوصه ونصوصه، ولذلك فالسياق التاريخي للتناصّ هو سياق مؤكّد لا نقاش فيه، ويعول الكاتب على ثروته الفكرية والثقافية في تناول هذه الشخوص والقصص، ومن ثم يأتي دور الأديب فنياً في توظيف هذه الرؤية وإبراز مدلولاتها أو تكثيفها أو الاتكاء عليها، ثم إضفاء الدلالات الشخصية وانزياحاتها، وهنا تكمن البراعة الفنية، وهذا النعت للسياق بالمعنى التاريخي إنما يحمل البعد العام وكذلك الخاص المعني بالتناول. و«عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولاً التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الخطاب التاريخي والخطاب الشعري»[3]. وإذا كان الخطاب التاريخي خطاباً محايداً فإن الخطاب الشعري مغاير للحيادية والجمود، والصيغة التناصية ترخي العنان للخطاب الشعري في توظيف الخطاب التاريخي وتوجيهه دلالياً، ومن هنا يوضح الدكتور محمد مفتاح طبيعة هذين البنائين: «وينتج عن هذا الخلاف النوعي اختلافٌ في الخصائص الفنية المتحكمة في الطبيعة البنائية للخطابين فالخطاب التاريخي محايد وظاهري في مقابل الخطاب الشعري الذاتي الذي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه هذا التاريخ»[4].

والتناص بمفرداته النقدية واضح تمام الوضوح في قصائد خليل حاوي، ولا نعني بهذا

---

(1) عبد الملك مرتاض، السبع معلقات (مقاربة سيميائية/ انتروبولوجية لنصوصها» ص187.

(2) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص93.

(3) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص359.

(4) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ص359.

الوضوح جلاء الصورة التناصّيّة للعيان، ولكن نعني مفردات التناص النقدية وتفريعاتها في هذا الإطار من الدراسة. وينقسم التناص في التصور النقدي إلى: تناص خارجي وهو تقاطعات النص مع غيره من النصوص الأدبية أو المجالات الإنسانية أو الموروث الإنساني؛ وتناص داخلي يقصد به التشابه الصياغي في قصائد الشاعر أو نصوص الأديب، وهو ما يصطلح عليه بالمستوى الذاتي أو الأسلوب، يقول الدكتور عبد الملك مرتاض: «إنا لا نريد أن نحمل الناس على أن يتفقوا معنا في تقبل صياغة هذا المصطلح الذي يمكن أن يتناول مضمونه تحت عنوانٍ آخر أو حتى عنوانات أخرى، ونقصد به إلى هذا التكرار الذي يحدث لدى ناصٍّ واحد عبر قصيدته أو قصائده من حيث يشعر أو من حيث لا يشعر، ويدلّ مثل هذا الصنيع على الاحترافية النسجية أو على ما يمكن أن نطلق عليه ذلك أي يدل على أن الشاعر لكثرة ما نسج من نسوج كلامية تكون لديه ما يشبه الأسلوب الذي يلازمه ولا يزايله ويفارقه ولا يفارقه»[1]. وهذا ما نراه واضحاً في قصائد الشاعر المعنويَّة بأسماء السندباد هذا في المنحى الاستعمالي للتصوُّر النقدي، كما أننا نلحظ تقنيات الاستدعاء التناصي عند خليل حاوي واضحةً مثل القول واللقب والدور والإشارة، وهذه التقنيات التي تولّف بين المادة المستقاة منها هذه الاستعارات التناصية وبين العمل الأدبي المنتج.

وكذلك نلاحظ هيمنة المساحة النصية على القصيدة والتي تتمثل أكثر ما تتمثَّل في أجزاء من القصيدة كما سيمر معنا، ناهيك عن تعدُّد الأنواع التناصية من تناصٍّ ديني وشعري وأدبي وتاريخي، محلياً كان يستقي مادته أو عالمياً، هذا التَّنوع في الموضوعات إنما يدل على عمق ثقافة الشاعر وتعدُّد مشاربه المعرفية وحرفية متقنة في الأخذ وتغيير الدلالة أو تعميقها، ومن ثم إنتاج النص الجديد بما يحمله من هوية وصبغة خاصتين توميان بشكلٍ واضحٍ إلى البراعة والذكاء في إعادة صياغة النص.

إن قولنا بتاريخية التناص لا يعني تحديداً لنوع دون آخر، أو تقسيماً في الاتجاهات، بل يعني بشكل أكيد استحضار النص من مرحلةٍ سلفت وإعادة صياغته من جديد، فالتقاطع هو أمر بديهي تمليه الحتمية التاريخية المتمثلة بالتجربة والخبرة.

ويلتقي خليل حاوي مع النص الديني في قصيدة لعازر 1962 وهو يلتقي في الوقت ذاته

(1) عبد الملك مرتاض، السبع معلقات (مقاربة سيميائية / انتروبولوجية لنصوصها) ص211–212.

مع النص الأسطوري، وتمثل قصيدة لعازر ذروة التجربة الشعرية عنده، كما تشير إلى ذلك الدكتورة ريتا عوض، ولعازر هو صديق السيد المسيح الذي يموت ويدفن، وعند عودة المسيح تأتي مريم أخت لعازر وتقول للسيد المسيح: لو كنت هنا لما مات أخي، فيقول: إن أخاكِ سوف يقوم، وبالفعل يبعث المسيح ليعازر بعد أربعة أيام من دفنه، وقد أنتن، يقول المسيح «العازر اخرج، فخرج الميت والأكفان تشد بيديه ورجليه، والمنديل يلفُّ رأسه فقال لمن حولـه «حُلّوه ودعوه يذهب»[1].

لكن ليعازر خليل حاوي مختلف عن ليعازر المسيح عليه السلام، إنه مقتنع بموته، ويرفض العودة والبعث والحياة من جديد:

صلوات الحب والفصح المغني

في دموع الناصري

أترى تبعث ميتاً

حجرته شهوة الموت

ترى هل تستطيع

أن تزيح الصخر عني

والظلام اليابس المركوم

في القبر المنيع

رحمةٌ ملعونةٌ أوجع من حمَّى الربيع

صلوات الحبِّ يتلوها صديقي الناصري[2]

إن هذه الرغبة في الرفض عند لعازر إنما تعود لكرهه العودة إلى الحياة التي تسلب الإنسانية وتحيلها ركاماً مشؤوماً، وهنا يعلل وصف الرحمة بالملعونة؛ لأن ليعازر غير مقتنع بالحياة

(1) إنجيل يوحنا ص:113.

(2) خليل حاوي، الديوان ص341–342.

أصلاً، فلماذا العودة إليها؟! لا شيء تغيَّر فليُترك ميتاً خيرٌ لـه من انبعاثٍ مشوَّهٍ:

عتمة غصَّت بها أختي الحزينة

دون أن يمسح عن جفنيَّ

حمَّى الرعب والرؤيا اللعينة:

لم يزل ما كان من قبلُ وكان

لم يزل ما كان:

برقٌ فوق رأسي يتلوَّى أفعوان[1]

بهذا الرفض وبهذه الرؤيا يعود ليعازر إلى الحياة، ولكنه يعود جسداً مشوهاً ليس فيه من مكامن الحياة إلا الحركة فحسب، وبهذا يتجلَّى ردُّ الفعل العفوي تجاه واقعٍ مأساويٍّ كريهٍ يختصر قمة الانكسار ويشجِّع على الموت، هذا الموت الذي لا يقتصر على ليعازر بل يتعداه إلى أممٍ وحضارات.

وما يهمّنا في هذا المقام هو الوقوف على جانب التناصّ الذي وجدنا آليات استدعائه على مستوى القص وعلى مستوى المفردة، وكذلك وجدنا المساحة أو الفضاء النصي واسعاً ممتلئاً معتمداً فيه الشاعر على تناصّ التآلف، وما ميز هذا الجانب أنَّ الشاعر لم يستلهم هذه الشخصية لمجرد التعبير العادي عن فكره، وإنما كثَّف مكامن الدلالة وضاعفها عن طريق التحوير في النص الديني، وتحميل الشخصية موقفاً مغايراً للموقف الحقيقي والطبيعي حمَّله ما شاء من رؤيته ووجهه توجيهاً يخدم غرضه التعبيري والفني في آنٍ معاً.

إن الأفق الذي يفتحه التناصُّ للقصيدة هو أفق واسع الدلالة، وفي هذا السياق التناصي يوظف الشاعر شخصية زوج ليعازر التي تعاني هذه العودة المشوّهة لزوجها، وتعيش الفجيعة بهذا الرجوع المخيِّب، وتتمرَّد هذه الزوجة التي فجعت بأمل الانبعاث على الإيمان بالقوى الغيبية، وتتحدَّى المسيح الذي يرمز للقوة الإلهية، وتمتنع عن الصلاة، وتقرُّ بعجز الآلهة القابعة في عالمٍ بعيدٍ عن البشر لا تشعر بآلامهم ولا تعيش معاناتهم، وبالتالي ترفض هذه

(1) خليل حاوي، الديوان ص343.

السلطة الإلهية، وتؤمن بوحدة الإنسان في هذا العالم، وأنَّ الحياة لا تتأتّى إلا بالرغبة الداخلية للإنسان:

كان ظلاً أسوداً

يغفو على مرآة صدري

زورقاً ميتاً

على زوبعةٍ من وهج

نهدي وشعري[1]

ويستحضر خليل حاوي في ليعازر 1962 شخصيات ارتبطت بالموروث الديني مثل الخضر والمجدليه وفق سياق يوظِّف مفرداته بآلية ذكية تجنح إلى الكشف عن أيديولوجية خاصة تعبِّر عن موقف خليل حاوي في تفاصيل الأشياء.

وفي قصيدته الكهف يلتقي حاوي مع النص القرآني متمثلاً بسورة الكهف، ويعطي النص القرآني معنىً للبعث بعد الموت، فيستعير هذا النص القرآني الذي يلخص لجوء عدد من الفتية إلى كهفٍ بعد أن عانوا مرارة الكفر عند قومهم وجبروت ملكهم دقيانوس، فيقول تعالى: ﴿إِذْ أَوَى ٱلْفِتْيَةُ إِلَى ٱلْكَهْفِ فَقَالُوا۟ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴿١٠﴾ فَضَرَبْنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمْ فِى ٱلْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ﴿١١﴾ ثُمَّ بَعَثْنَٰهُمْ لِنَعْلَمَ أَىُّ ٱلْحِزْبَيْنِ أَحْصَىٰ لِمَا لَبِثُوٓا۟ أَمَدًا﴾[2]. وفي ضوء النص القرآني نلمس حقيقة البعث وحتمية بعد أن مكث الفتية نائمين في كهفهم ما ينوف عن ثلاثمئة عام قاموا بعدها، وفي هذا إشارة لغلبة الحياة على الموت وحتمية للعودة والانبعاث، ولكن كهف خليل حاوي مختلف عن كهف الفتية، ونصه يختلف عن النص القرآني الذي يجعل من الكهف رحماً تنطلق منه الحياة، فها هو كهفه متحجِّر، وصحراء قاحلة، وزمان متجمِّد، وهو مهد للموت والعدم:

وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلَها الدقائقُ

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص346–347.

(2) الكهف: الآيات: 10–11–12.

كيف تجمد تستحيل إلى عصور

وغدوتُ كهفاً في كهوف الشطِّ

يدمغ جبهتي

ليلٌ تحجَّر في الصخورْ[1]

نرى التناص الديني واضحاً على اختلاف في الوجهة والمنحى، فيستعير حاوي هذا النص ويحوِّره باتجاهٍ يخدم رؤيته، فالكهف في القرآن حاضنٌ للحياة وحفظٌ للحيوية، ويستحيل عند حاوي إلى كومةٍ من الأحجار ينعدم فيها الزمان وتبسط الدقائق هيمنتها الرهيبة، إضافةً إلى كونه صحراء مقفرة قاحلة. يتقاطع هذا التصوّر عند خليل حاوي مع النص الديني، ويلتقي معه في المكان وفي إشعاع الدلالة الأولية، بيد أنه في الوقت ذاته يتّسع ويغاير فيما بعد الدلالة وفق رؤية الشاعر نفسه الذي يصرُّ على رتابة المكان ووحشته، وبالتالي يمنعه من الخصوبة في البعث، وتثبيت فكرة العدم والموت بدل الحياة والانبعاث.

ويلتقي خليل حاوي في القصيدة ذاتها مع النص القرآني في مائدة الرب (المن والسلوى) نقرأ في القرآن الكريم: ﴿وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ ٱلْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْكُمُ ٱلْمَنَّ وَٱلسَّلْوَىٰ﴾[2]، ونطالع في كتاب الخروج: «فقال الرب لموسى: «سمعت تذمُّر بني إسرائيل فقل لهم: في المساء تأكلون لحماً، وفي الصباح تشبعون خبزاً، فتعلمون أنّني أنا الرب إلهكم، وفي ذلك المساء أقبلت طيور السلوى وغطَّت المخيم، وفي الصباح كست طبقة الندى الأرض المحيطة بالمخيم، وعندما زالت طبقة الندى إذا وجه الصحراء مغطى بشيءٍ رقيقٍ كالقشور مكتمل كالجليد، وعندما رآه بنو إسرائيل، قال بعضهم لبعض: «منهو» أي ما هذا؟ لأنهم لم يعرفوا ما هو، فقال لهم موسى: «هو خبز الرب الذي أعطاكم لتأكلوه»[3].

يا من حللت وكنت لي

ضيفاً على غير انتظار

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص305.

(2) سورة البقرة، الآية 57.

(3) كتاب الخروج، الإصحاح 16ص:189.

وملأت مائدتي

بطيب المنِّ والسلوى

سكبت الخمر مما ليس تعرفه الجرار

أعطيتني ملكاً على جن المغاور والبحار

ما يشتهي قلبي تجسّده يدي[1]

ويأتي في سياق القصيدة ذاتها تعبير عن القدرة الإلهية التي يوضحها القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِنَّمَآ أَمۡرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيۡـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ﴾[2]:

في الطين يخفق ما تغيّبه الظنون

حور، يواقيت، عمارات

بضربة ساحر: «كوني تكون»[3]

نرى في هذه القصيدة غنى المفردات الدينية التي تتقاطع مع النص الشعري في الإطار الخارجي، أمّا من حيث الانزياح فتهيمن لغة الشاعر وتوجيهه للفكرة والدلالة بما يتناسب مع ما أراد لـه الشاعر من دلالة وإيحاء.

وتزخر قصيدة الأم الحزينة بمفرداتٍ وسياقاتٍ تناصيةٍ متعددةٍ استقت مادّتها من النص الديني الإسلامي والمسيحي على السواء، وربما كان في خصوصية المناسبة ما زاد في هذا التآلف العفوي والتزاوج الفني بين النصوص الإسلامية والمسيحية، حتى غدا تداخلها ينزع نحو وحدةٍ نفسيةٍ خالصةٍ، فالمناسبة التي يكتب فيها هذه القصيدة هي نكسة حزيران 1967م، وأمام هول هذه الفاجعة وهذا الانكسار المرعب يلغي فيها البطل ويترك مساحةً للتساؤل والاستنكار، ويلقي على تفاصيل القصيدة تراجيديته الحزينة. يختار عنوانها مستوحىً من التراث المسيحي متمثّلاً بمريم هذه الأم الحزينة المفجوعة بصلب ابنها، والمفعمة بالألم والحسرة،

(1) خليل حاوي، الديوان ص308.

(2) سورة يس، الآية 82.

(3) خليل حاوي، الديوان ص309.

في حين نجد أنَّ المسيح نفسه لم يعانِ من ألمِ الصلب؛ لأنه كان الطريق إلى حياةٍ أبديةٍ، بيد أنَّ آلام العذراء لم تكن في أي حال من الأحوال شبيهة بآلام الأمة العربية عند خليل حاوي، فالعذراء إنما شيّعت مسيحاً واحداً، أمَّا الأمة العربية فهي تشيع ألف مسيح ومسيح، لقد جاءت القصيدة عنده مشحونةً بالمعاناة والمرارة التي جرَّتها النكسة، والتي مثَّلت إضافةً للانكسار العربي انكساراً شخصيَّاً عند الشاعر، فهذا الضيف الغريب محاط بجدران المغارة التي شهدت ولادة المسيح، هذه المغارة التي تتسع لتعني فلسطين وتعني أجزاءً من الأرض العربية التي تمكّن منها جبروت هذا الغريب:

ما لوجه الله صحراءٌ

وصمتٌ يترامى عبرَ صحراء الرمال

ما لضيفٍ غاصبٍ

يوقدُ ناره

حولـه الآفاق جدرانُ مغاره...[1]

ويستعير خليل حاوي من النص القرآني قصة الإسراء والمعراج، وفي هذا المقام يوحي بالتساؤل عن قصور الشعب العربي في حماية أرض الله المقدَّسة، ويلمح كذلك إلى عجز القدرة الإلهية عن حماية هذه الأرض وإلى تركها مستباحةً للكفار أبناء الأفاعي من اليهود:

ما لبيتِ القدسِ بيت الله

مِعراج النجومْ

ما لـه ولم يحمِه سيفُ ملاكٍ

يمتطي الرِّيحَ وأبراجَ التخومْ

يضربُ الكفَّارَ أبناء الأفاعي

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص393.

ما حماة البيت، والعار يغني...[1]

ويعود مرة أخرى ليفيد من النص الديني متمثلاً بالحديث الشريف: «واعلموا أن الجنة تحت ظلال السيوف»[2]. ولكنه يومي باحتجاج ورفض؛ لأنه لم يرَ إلا العار والهزيمة والهوان:

والضحايا تستباح

لم تر الجنة في ظل الرماح

ويظل العار حياً في جفون الميت

حياً

تجلد الميت رؤاه وتذله

لن تروي قبره

رائحة الغار وظله

ويعود خليل حاوي في استعارته الموروث المسيحي ممثلاً بمريم العذراء عليها السلام إلى مقابلة على صعيد المعاناة، بين السيدة مريم وبين هذه الأمة التي لم يكتفِ قدرها بمسيح واحد تندبه عند الغياب، بل أمست قوافل من «مسيح» تسير نحو مذبح الحزن والصلب والقتل:

ما لأمٍ شيعت

ألف مسيح ومسيح

وأراقت دمها المجنون في أعياد حزن

وانتشت بالحزن واشتفت جنونه

ما لها الأم الحزينة

ترتمي صخراً على الصخر

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص394–395.

(2) صحيح البخاري، كتاب الجهاد والسير، رقم 2818.

سوى شعر يلوح

خصل تنفضها الريح وتلقيها

على طفل ذبيح[1]

لا يقتصر السياق التناصي عند خليل حاوي على ما أوردناه في ثنايا القصائد السابقة، بل يتعدَّاه إلى الشيء الكثير، ولم يكن ذلك الجانب الذي عالجناه في مجال التناص الديني إلا إضاءةً على آلية توظيف النص الديني والشخصية الدينية في حنايا القصيدة الحاويَّة، وكما نوَّهنا فيما سلف أن الخصوصية التي اعتمدها خليل حاوي من خلال تناصّه الديني تكمن في بعث الدلالات الشخصية والفكرية والثقافية، وتكثيف المدلول، فلا يغدو المقبوس الديني فكرياً أو لفظياً إلا مطيةً تحمل ما تستطيع من آفاق ومدلولات ضمن فضاء يلقي الشاعر خصوصيته عليه، ويبعث فيه «أيديولوجيته» العاكسة لمواقفه وتجاربه ومذهبه الفكري والتصوُّري، وإن دراسة التناصّ الديني عند خليل حاوي ليمتد إلى أكثر من هذا، فثمة شخوصٌ دينية تجلَّت في قصائده من مثل: النبي عيسى ومحمد، وكذلك يونس وصالح وغيرهم، وما يلاحظ على استعمال خليل حاوي لهذا الموروث الروحي أنه حوَّره بما يخدم موقفه من الحياة والكون.

إن السياق التناصي مشع بالدلالة والوميض الإبداعي، وليس في عرض خليل حاوي للمفردات التناصية ما يخلُّ ببنية القصيدة، بل على العكس، إنما هو فتح آفاق، أما الاستعمال الإبداعي فقد تجلَّى بحرفية حاذقة وتمرُّس معرفي وفني لا يحيلك إلى استعراضٍ ثقافي وإنما إلى قدرةٍ وكفاءةٍ عاليةٍ في التناول والتوجيه، وهذا أبرز ما ميَّز التناص الديني عند خليلٍ حاوي.

التناص الأدبي:

يلتقي خليل حاوي في مجموعة (الرعد الجريح) مع النص الأدبي متمثلاً برسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ويسمي حاوي مطوَّلته (رسالة الغفران من صالح إلى ثمود)، احتلَّت هذه القصيدة الجزء الأكبر من المجموعة، ولعل قراءة عادية لهذه القصيدة لن تحيلنا إلى التناص على مستوى حضور السياق إلا في عنوان القصيدة، أما الدخول إلى روح القصيدة بتفاصيلها

(1) خليل حاوي، الديوان ص398–399.

النفسية والفكرية والفنية فإنه ليكشف عن حضور للقاء بينها وبين رسالة الغفران لأبي العلاء، ويمضي خليل حاوي في هذه القصيدة حتى يحيلها إلى بنية فنية يذوب في تفاصيلها الواقع والتراث، وتتداخل المستويات الذاتية والإنسانية والحضارية والتراثية، فتكون القصيدة بحقٍّ بناءً فنياً وفكرياً يبلغ أوجه من حيث المستوى التعبيري، ومن حيث توظيف العناصر الفنيةِ وتوجيهها وتكثيف مكامن الدلالة، وصولاً إلى صورةٍ تمثل رقي القصيدة عند حاوي أصدق تمثيل.

يكمن الالتقاء بين رسالة الغفران عند أبي العلاء المعري وعند خليل حاوي في عدة مستويات كما أسلفنا، وإذا نظرنا إلى البيئة النفسية والمضمون الحضاري والذاتي عند حاوي لاكتشفنا مواطن اللقاء، فمستويات خليل حاوي تحيلنا إلى البطل الذي يرجو انبعاثه وحضوره في واقعٍ غدا فيه الفساد والخيانة والفسق المناخ الحيوي المسيطر، هذا البطل الذي يرجى بحضوره انقلاب في المفهوم الحضاري، وهنا يلتقي حاوي مع المسيح عليه السلام ومحمد ﷺ في رسالة الغفران بوصفهما بطلين ناضلا لتحقيق هدف سامٍ، واتبعا سلوكَ العفة والإخلاص، فكان نتاج نضالهما حضارة نضرة، بهذه الصيغة يريد حاوي أن يجد مخرجاً وحلاً لأزمة الإنسان العربي المعاصر، لإيجاد حضارةٍ جديدةٍ تمثلاً بمحّمد والمسيح عليهما السلام اللذين صنعا حضارةً في واقعٍ لا يختلف عن واقع الشاعر المعاصر، وتطالعنا القصيدة في التعبير عن شخصية المسيح البطلً:

وتباركت رحم التي ولدت

على ظهر الخيول

ولدت وما برحت بتول

بطلاً يروّي سيفه

لهب الشهاب

من منيع الشهب التي التمعت

حروفاً في الكتاب

ومضت بروقاً أحرقت

عن جوهر الكون الحجاب[1]

ويعرض حاوي شخصية البطل متمثلاً بالنبي محمد ﷺ:

في شمسٍ تسيل على الشفار

ما أشرقت يوماً

على الشعراء

في حلم النهار مدى النهار

ما خلفت

غير النحاس وسمرة الصحراء

في بطل مهاجر

غير اليقين يسيل نبعاً صافياً

لمهاجرين

يمتد في المنفى ظلال غمامة

زيتاً ومصباحاً

دليل العائدين[2]

بهذا التصوُّر يلتقي خليل حاوي مع أبي العلاء المعري، وفق تناصٍّ لا يخرج فيه خليل حاوي عن تحويراته وتوجيهه للدلالة على النحو الفني الذي يريد والذي يطبع استعمال حاوي في بعث المعنى الجديد، وتطويع التناصّ لما يخدم موقفه وقناعاته وأيديولوجيته.

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص467.

(2) خليل حاوي، الديوان ص478–479.

ويلتقي خليل حاوي في قصيدة (رسالة الغفران من صالح إلى ثمود) مع أبي الطيب المتنبي، فيستلهم بيته:

أنـــا في أمـــة تـــداركــهـــا الـلَّـــ ــــه غـريـبٌ كـصـالـحٍ في ثـمـود[1]

ويحيلنا هذا البيت إلى اغتراب المتنبي في عصره، حتى ليشبّه هذا الاغتراب باغتراب الأنبياء أصحاب الرؤية الحضارية المتنوّره مع الكفرة وما يمثلون من ضيق الرؤية والعداء المبرم للأنبياء،ولأيّ توجه، ويستفيد حاوي من الجو الذي عبَّر عنه المتنبي في تصوير غربته والوحشة التي يعانيها في التعبير عن غربته هو، وهنا يكمن اللقاء والتناص عند حاوي والمتنبي في روح التعبير عن الحالة المعيشة بما تحمله من قلق واضطراب ووحشة، وتكمن براعة حَاوي هنا في الإسقاط الذكي بينه وبين المتنبي من جهة، وبين واقع المتنبي وواقعه من جهة أخرى، ولنقرأ تصوير حاوي لهذا الواقع الذي يعكس تصوير شخوصه موقف حاوي الرافض واغترابه:

هل عوضت بالشحم المرفه

طال ظلّك واستدار

تنمو وشرشك في

جدار المومس الحبلى

بتجار صيارفة صغار

السيل يهدر في

العروق، وليس يعصمها

ويعصمك الجدار[2]

إن ما يميز تصور حاوي واستحضاره لرموز دينية أو شعرية بدت واضحة في رسالة الغفران، إنما هو حتمية النهوض، وحتمية قيام البطل وانبعاثه، في حين نرى أن مواضع اللقاء مع المعري والمتنبي لم تُظهر هذه الحتمية، وإنما اكتفت بعرض وجهة النظر وتصوير الواقع

---

(1) المتنبي، الديوان، شرح أبو البقاء العكبري ص48.

(2) خليل حاوي، الديوان ص484–485.

دون أن تلمِّح أو تصرّح بالحل أو التصور، فعرض أبو العلاء لشخصيتي المسيح ومحمد عليهما السلام في الإطار الذي تحدثنا عنه، واكتفى المتنبي بتصوير حالته الشعوريَّة في ضوء معطيات عصره الذي يعيشه، وهنا يبرز الأثر التفاعلي عند حاوي، فالنص يتقاطع مع ما سبقنا عرضه، لكنَّ الجديد الذي يضيفه إلى جانب التكثيف الدلالي والانزياح هو إيمانه بحتمية نهوض البطل وانتصاره بعد الانبعاث، هذا البطل هو ابن هذه الأمة المتعبة التي لا شك أنها ستَبعثُ هؤلاء الأبطال أنبياءَ لنهضةٍ جديدة:

طوبى لمن حملَتْ على عكّازها

جيلاً تجمّع واحتمى في صدرها

شرراًوفي يدها شعار

جيل عريق

وحده جيل عريق

الغابة الخضراء يحصدها

الحريق

وتعود ثانيةً لتمزج في خلايا الأرض[1]

وتعبر مجموعة (جحيم الكوميديا) عن قدرة خليل حاوي وبراعته في استلهام الشخوص التاريخية والأحداث وتوظيفها توظيفاً فنياً ذكياً هذا على النحو النوعي في الاستلهام، أما من حيث الوجهة الكمية فقد زخرت هذه المجموعة بمفرداتٍ وشخصياتٍ تاريخية مفعمة الدلالة، ويكمن نجاح حاوي في استحضاره هذه الشخوص والأحداث وصهرها في بناء فني عميق الدلالة والإيحاء ليعبّر عن مرحلةٍ صعبةٍ في حياته، سواء من حيث القناعة الذاتية بحتمية الانبعاث، أم من حيث الظروف الجحيمية التي عاشها لبنان إبان كتابة هذه المجموعة.

إن التناصّ في مجموعة (جحيم الكوميديا) ليتجاوز الحيّز الضيق، وإن بدا متسعاً، فخليل حاوي إنما يتقاطع مع مرحلة كاملة من مراحل التاريخ العربي في عصر المماليك، هذا التقاطع

(1) خليل حاوي، الديوان ص490.

يمتدّ ويستطيل لأنه يعبّر عن فسادٍ اجتماعي وسياسي يتمثل في المرحلة المعاصرة التي تجسّدت في الحرب الأهلية في لبنان، فمعطيات العصرين متشابهة ومتلازمة إلى حد كبير، لذا فإنَّ استحضار رموز العصر المملوكي الذي يمثل مرحلةً مضطربة من مراحل التاريخ العربي يتناغم بصورة سليمة مع ظروف الحرب اللبنانية دون تنافر مضمونيّ، فكانت شجرة الدرّ رمزاً من رموز هذا العصر الذي امتاز بتغلغل الفساد والانحلال الأخلاقي والركض اللاهث اللاواعي نحو السلطة وانهيار المنظومة الإنسانية وذوبانها في بوتقة الأنانية والنزوع نحو السيطرة وسفك الدماء..، بهذه التفاصيل يتراجع إيمان خليل حاوي في الانبعاث، وتصدم رؤيته في الأمل بعد أن ظهرت في الرعد الجريح، متمثلة بالقناعة والإيمان بانبعاث أصيل، ويتراجع هذا التفاؤل ويغدو ضرباً من اليأس والعجز وانكساراً جديداً ويستحيل الحلم مهشَّماً متكسراً.

يلتقي خليل حاوي مع دانتي في الكوميديا الإلهية في مستهلِّ المجموعة حينما يصدّر الصفحة الأولى بقوله «رأيت في أروقة الجحيم بشراً لا يعيشون ولا يموتون»[1] فلا يجد خليل أقدر من هذا الوصف للتعبير عن الحرب الأهلية التي يغدو فيها الموت شيئاً متجدّداً وحيوياً كل يوم وكل لحظة، ولا تصلح أية كلمة للتعبير عن هذا الحال غير كلمة «الجحيم» يقول:

في زحمة القتلى

على كفنٍ وتابوتٍ وبئرٍ ضيقة

عاينت خطاً يمحي

بين الزمان ولا زمان

عاينت خطاً يمحي

بين التوهم والعيان

أعددت للأعمار في الدنيا

جنائز مطلقة[2]

(1) دانتي، الكوميديا الإلهية ص:55 .

(2) خليل حاوي، الديوان ص511–512.

هذا ما عنته حروب الإخوة في لبنان، هذه الحرب التي كشفت عن واقع رهيبٍ تستحيل معه الحياة إلى جحيم لا يطاق، ولا بد من الإشارة إلى أن التقاء حاوي مع جحيم دانتي لا يكمن في الفكرة العادية للجحيم فقط، بل وفي الإيحاء النفسي والدلالي الذي تولّده هذه الكلمة، فالجحيم فعلٌ مستمرٌّ يغدو معه الموت والقتل فعلاً حاضراً بغير انقطاع، هذا الجحيم يعبّر عنه حاوي بما أفرزته هذه الحرب من لغة الاغتيالات والمؤامرات اليومية، بل يتطرّف القتل حتى لا يرضى إلا بالتلذّذ بالعذاب والتشويه، وهذا يعكس أن أطراف الصراع في الحرب الأهلية اللبنانية لم تكتفِ فقط بمجرد القتل، وإنما أصرّت على التمثيل والتشنيع بالجثث المرمية هنا وهناك، هذا المنطق الذي جعل خليل حاوي يحمد الذئب عندما لا ينقضُّ على فريسة ميتةٍ، ولا يتعمّد تشويهها، وهنا يعكس خليل نفوره وتقزّزه من هذا الواقع الأليم، الذي أفرزته الحرب:

راوغتُ طولَ الليلِ

غولَ مؤامراتٍ واغتيالْ

يشتفُّ طعمَ غرائبِ التعذيبِ

ممتعةً، حلالْ

وحمدتُ ذئباً يشتهي

لحمَ الفريسةِ

غضَّةَ الأعضاءِ غيرَ مشوَّهَةْ

وَبلَوتُ لسعَ السَّوطِ

في جسد البرئِ

وعشت في أعضائه المتأوّهةْ[1]

بهذه اللغة وهذا التّصور، يبتعد البعث الذي سكن قلب حاوي وعقله، ويتعثّر الحلم،

(1) خليل حاوي، الديوان ص513–514–515.

وتحتضر الرغبة، فهذا الانكسار ليس انكساراً عادياً لكنه صدع وشرخٌ عظيم قوّض كلَّ أملٍ بعودةٍ وانبعاثٍ حقيقي.

وفي المجموعة ذاتها وبعد أن استحالت الحياة إلى جحيم لا يطاق، لا بد من التوسّل إلى سيد الجحيم إبليس، ليس اعترافاً بضعفٍ، أو إقراراً بهزيمة، مع أن الله يغيب تماماً ولا يرد له ذكر في المجموعة كاملة، إن خليلا ليستطيع أن يعايش هذه الحالة الجحيمية ويلتقي مع بشار بن برد في هذا التوجه اللا إلهي الذي ينزع نحو إبليس، ويصدّر الشاعر قصيدته «صلاة» ببيت لبشار بن برد، وهما يلتقيان حول الموضوع نفسه، وهو «إبليس»، على اختلاف في الوجهة، فبشار يعبّر في معرض ردّه على العرب ضمن دفاعه الشعوبيّ عن معتقدٍ لأجداده هو مؤمن به ومدافع عنه:

النار أفضل من أبيكم أدم　　فتنبهوا يا معشر الفجار

إبليس من نار وآدم طينة　　والطين لا يسمو سمو النار[1]

يلتقي خليلٌ مع بشار في موضوع القصيدة، لكن خليلاً يحوّر في الاتجاه، ولا يستدعي إبليساً إلا ليستطيع أن يعيش ضمن هذا الجحيم الذي يُفقده أحبابه وكلَّ أثرٍ جميلٍ، لذلك لا بد من إبليس كي يروِّض الشاعر فيستطيع أن يتحمّل كل صنوف القهر والعذاب والألم:

أعطني – إبليسُ – قلباً

يشتهي موتَ الصّحابْ

أعطني – إبليسُ – قلباً

يشتهي الموتَ التهابْ

وكفى ما خلَّفتْ

(1) بشار بن برد، الديوان ص34–36.

وفيه البيتان:

إبليس أفضل من أبيكم آدم　　فتنبهوا يا معشر الفجار

النار معدنه وآدم طينة　　والطين لا يسمو سمو النار

من جثثِ الأمواتِ أنيابُ الكلابْ[1]

يمثل هذا الاستحضار لإبليس حالةً من اللاجدوى والعبثية والضياع التي تحتل نفس خليل وتدعوه إلى المصالحة مع إبليس، فهذا الواقع الذي فرضته الحرب لم يعنِ محض تشويهٍ في نفسيته، وإنما ضياع بالمعنى الوجودي للكلمة، وفي هذا السياق يستلهم حاوي في تناصّه مفردةً مهمة في القاموس الشعري، ويكون الاستدعاء على المستوى اللفظي فيحوِّره حاوي كعادته الفنية، ويحيله مفعماً بالدلالات والانزياحات التي تكسب النص ثراءً وترفاً فنياً وتعبيرياً.

ويستفيد الشاعر من الشخوص التاريخية من خلال تناصه مع سيرة الملك الظاهر، وما استدعاؤه لهذه الشخوص إلاّ ليعبّر عن تقاطعها مع العصر الحديث بما رمزت إليه من فسادٍ أخلاقي واجتماعي ساد تلك الفترة من العصر المملوكي الذي احتضن هذه الشخوص، فيستلهم قصة أيبك وشجرة الدر، وملخصها أن أيبك يعاشر بدوية بنت أربعة عشر عاماً، مما يجعل شجرة الدر تمتلئ غيظاً وحقداً، ثم يحصل بينهما عتاب بعد أن يدخل أيبك سراياه، ثم ما يلبث أن يعمّ الصفو مجلسهما فتسأله شجرة الدر عما أثار إعجابه بهذه البدوية، وهل تفوقها حسناً وجمالاً وبياض جسد وسواد شعر؟! فيجيب أيبك بالنفي، ويعترف أن ما فتنه إنما هو صغر عمرها، فتكيد لـه شجرة الدر، وتستدرجه إلى الحمام، وترغو عليه الصابون حتى تنحجب الرؤية عنه، وبعدها تذبحه من الوريد إلى الوريد، ويسيل الدم مع الماء حتى يصل إلى الجنينة[2].

يجد خليل حاوي في تناصّه مع سيرة الملك الظاهر ملاذاً تعبيرياً رحباً للتعبير عن واقع الحرب التي يعيشها لبنان، فطبيعة العصر المضطربة، والفساد العام، والبغاء الاجتماعي..، إنما هو السائل الذي كان يغلي في مرجل المرحلتين المملوكية واللبنانية، والذي سرعان ما انفجر وأودى إلى ما أودى إليه من سفك الدماء والاغتيالات، يستحضر خليل حاوي كل ذلك ضمن تناصّ التألف، ويحمّلها من المدلولات والإيحاءات ما يعبّر عن حرفية الفنان المبدع والخبير:

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص529.

(2) سيرة الملك الظاهر بيبرس ص:152.

فحمةٌ قلبي وجمرهْ

يتملَّى نفحةً من طيبِ خمرهْ

نشوةً ما بلغت حمَّى العناقْ

خنجري المسمومُ ترياقُ العراقْ

رغوةَ الصابونِ فوري

فورةً تزحمُ فوره

واغمسي عينيه في بحر الثلوجْ

إن يكن بحراً رتيباً

سوف يزهو ويموج[1]

وفي القصيدة نفسها يلتقي خليل حاوي مع أبي العلاء المعري ليصوّر الوحشة والمعاناة بهذا التعبير عن العزلة والحياد والوحشة المعيشة على لسان شجرة الدر:

أمَّحي في الحب وحدي

كنت وحدي

أحتمي من لسعةِ الوحشةِ

في صهوةِ مجدي

لا، بلى، أحببتُ

في الإيوانِ هِرَّةْ

آنس الذئبُ الذي يؤنسني

أعمى المعرَّة[2]

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص650-651.

(2) خليل حاوي، الديوان ص654.

هذه الوحشة تتجلَّى عند أبي العلاء المعري تعبيراً منه عن نفوره من البشر وخوفه منهم، ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ هذا البيت هو للأحيمر السعدي، وقد نسبه خليل إلى أبي العلاء المعري خطأً:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصـوَّت إنسـان فكـدت أطـير[1]

هذه الإضاءات التي مررنا عليها في ضوء التناص الأدبي لا تعدو أن تكون سياقات شاهدة على الاستعمال التناصي، وليست رصداً لكل تقاطعات النصوص مع ما سبقها من نصوص أدبية، بل يمكننا القول: «إن استقصاء مواضع التناص الأدبي عند خليل حاوي يضيق به المكان، ووحده الغوص في تفاصيل القصائد هو الذي يحيلنا إلى استجلاء صوره على نحوٍ أوسع، يبرز ذلك في قصائد كثيرة من الديوان، نذكر منها قصائد مجموعة (الناي والريح) (في صومعة كيمبردج) (عودة إلى سدوم)».

إنَّ استعمال خليل حاوي الفني للصيغة التناصية ليشير بشكلٍ واضح إلى اتساع ثقافته وعمق فهمه للتاريخ من جهة، والنص الأدبي بمعاييره الفنية من جهة أخرى، وهذه الثقافة وهذا العمق يشفع لهما براعةٌ وحرفيةٌ وهندسيةٌ فنيةٌ استطاعت أن تحوّل هذه الدلالات في سيمياء الشاعر الفنية إلى لغةٍ لها خصوصيتها وتأثيرها في سياقٍ تفاعليّ فاعلي يسبغ عليه الشاعر مهاراته وخبراته، ويتراوح بالدلالة خلالها إلى فضاءٍ أوسع ومجالاتٍ تعبيريةٍ أرحب.

المخيلة المبدعة:

إن الحديث عن المخيلة المبدعة بوصفها مصدراً من مصادر الصورة الشعرية إنما يبتعد بنا مسافةً شاسعةً عن إدراك مفهوم الخيال أو التخيل؛ لأن الخيال في الصورة الشعرية إنما هو عنصر وآلية، أو يمكن القول: إنه واسطةٌ فنيةٌ وعامل استدعاء في الدرجة الأولى، وهذا ما يجعلنا نسمّي الخيال أداة الصورة الفنية، أو بتعبيرٍ آخر هو عضوٌ مهمّ في البناء الصوري في التعبير العضوي عن مفهوم الصورة الفنية.

يدفعنا التعامل مع الصورة الفنية إلى معرفة النسوج التي تحكم الصورة دون تنحية أي

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ص787.

مكوِّنٍ من مكوناتها، ويرى الدكتور نعيم اليافي أن الصورة وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات، الواقع والخيال اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع الداخل والخارج، الأنا والعالم... الخ[1].

وربما كان التركيز على الخيال في الصورة الفنية بوصفه أنه العنصر الأكثر انفلاتاً عن سلطة العقل، وقواعد المنطق، والبعيد عن سلطان المحاكمات والقوانين، إلى جانب الأهمية التي ينفرد بها في بناء الصورة الشعرية، وربما كان الخيال العنصر الأكثر اهتماماً لتعدّد تفسيراته، وتباين المواقف السابرة لإدراك كنهه وآلية عمله في النفس الإنسانية.

ونظرةٌ إلى الخيال تمكننا من القول: إن الخيال هو استدعاء للمحسوسات الغائبة، وبالتالي هو عملية نقل، ومن هذا المنطلق يتبين لنا «أن الصورة الفنية مرتبطة بحيِّز الملموس من المدركات الخارجية»[2]، وهذا ما برهنه النقاد والبلاغيون القدامى، ثم تدرَّج هذا الفهم شيئاً فشيئاً إلى أن أصبح عند الفلاسفة يأخذ طابعه النفسي ذا البعد الميتافيزيقي في علاقته بالتفكير والإحساس وصلة العقل القدسي[3].

وترى الدكتورة هدى الصحناوي في تعرضها للخيال في رأي النقاد القدامى أن الخيال يتحدّد في الموقف القديم بنظرتين: «نظرة متزمّتة سرى مفعولها في الشعر العربي فكادت تطبعه بطابعها، لذلك وجدنا التشبيه يحتل مكانة أوسع من الاستعارة، أما النظرة الثانية فهي الموقف المتنور الذي يرى في الخيال عامل خلق... على هذا الأساس ركز اللغويون على التشبيه لأنه أكثر الأنواع البلاغية للصورة لفتاً للانتباه أما المجاز فكان من اهتمام المتكلمين والسبب والأساس لاهتمام الشعراء بالتشبيه أكثر من الاستعارة، هو أن التشبيه بمنزلة عقد مقارنة بين شيئين على اعتبار أن الاستعارة أكثر بعداً عن المنطق»[4].

إن هذا القصور في فهم الخيال وإخضاعه إلى الحيّز النفسي دلالياً هو نتيجة للفلسفة، وهذا

---

(1) نعيم اليافي، أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة ص:174.

(2) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ص:231.

(3) انظر عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ص231 وانظر هدى صحناوي، الإبداع الاستعاري ص124.

(4) هدى صحناوي، الإبداع الاستعاري ص125–126.

التضييق الذي نجده عند النقاد القدامى، لا نحكم عليه بالقصور النقدي، وإنما بحصر الدلالة وعدم التوسع فيها.

إنَّ مصطلح الخيال في التراث النقدي والبلاغي وليد تأثير الفلسفة في الدراسات الأدبية، وبخاصة ما جاء به المترجمون للفلسفة اليونانية التي ربطت الخيال بعلم النفس الأرسطي، فنقلوا عن طريقها البلاغة العربية من صور الزينة والتنميق من حيث التعبير المجازي، إلى تصوير حقائق الوجود الذي ينقل التجارب من خلال الانفعالات، ويضفي عليها طابعاً من التصوّر بالمخيلة الفنية، وهو ما أغفله كثير من نقّادنا القدامى»[1].

وعلى هذا الأساس نستطيع فهم ما ذهب إليه حازم القرطاجنيّ في معالجته لصور التعبير غير المباشر الذي هو وليد الفلسفة الأرسطية، وإن النظر في قول الجرجاني: «واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[2]، ما هو إلا جلاء لفهم النقاد العرب القدامى للصورة، والذي يتمثل بأن الصورة ما هي إلا وسيلة لعرض ما يختلج من مشاعر وإبراز المعاني. وهذا ما يعرض لـه الدكتور عاطف جودة نصر حيث يرى أن «نظرية الخيال في التراثين العربي والغربي إنما تدين للفلسفة اليونانية ولأرسطو، وما إلمام الفارابي بفكرة انطباع المحسوسات وكذلك ابن سينا إلا دليل على تمثُّل الثقافة اليونانية»[3].

إنَّ قراءةً متأنية للتراث النقدي الغربي في مبحث الصورة لتحيلنا إلى أن النقاد العرب القدامى لم يستطيعوا النفوذ إلى عوالم النص ليكتشفوا عملية الخلق التي تقضي الدراسة فيها إلى معرفة مفهوم الخيال في المنحى التصويري، وما آراء الجاحظ وقدامة إلا اقترابٌ من المفهوم، يعارضه قضية اللفظ والمعنى دون إبراز لمعنى الصورة بدلالتها الحديثة[4]، وهذه البذور لم يُكتَب لها أن تنمو في الاتجاه الصحيح، فجانبت عن قصدٍ، أو غير قصدٍ، المفهوم الحقيقي، لأنها لم تستطع أن تفهم عملية الخلق الذي يوفّره الخيال للقصيدة.

إن ما يميز الشاعر من غيره «توقّده الخيالي الذي يجسد التجربة في شكل أكثر اتساعاً

(1) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص354.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص208.

(3) عاطف جوده، الخيال: مفهوماته ووظائفه، ص293.

(4) أحمد علي دهمان، انظر الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً ص183.

وليس هذا الجهد من قبل الشاعر تسليةً وإزجاء فراغ ولكنه ضرورة نابعة من تجربته الشخصية ولهذا الخيال عند الشاعر ينابيعه التي تتفجر في مستوى من الحاجة أعمق، وتشكل ضرورة متزايدة»[1]، هذا الكلام يحيلنا إلى دراسة مفهوم الخيال في سياقه النقدي الحديث، فقد تعرّض الفلاسفة الغربيون إلى الخيال، ماهيته ومعناه وأنواعه بحسب مدارسه النقدية، فكان الخيال الكلاسيكي المحكوم بقوة العقل وسلطانه، ومن ثم الخيال الرومانسي المنفلت عن سابقه، فهما يشتركان في آلية الإنتاج، ويختلفان في الوقت ذاته في الهدف الفني ومعايير التقويم، ولعل أبرز المفسرين لماهية الخيال هو (كولردج) الذي تعرَّف إلى فلسفة (كانط) الذي فرَّق فيها بين العقل والفهم المنطقي، «ووافق (كولردج) (كانط) على أن الفهم والتفكير المنطقي لا يصل إلى ما هو فوق المحسوسات وما يتعدى التجربة الجزئية»[2]، وبالتالي رأى كولردج أن في مقدور الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء المظاهر على خلاف كانط الذي لا يؤمن بوجود مَلَكةٍ تستطيع أن تتعدّى عالم الظواهر[3].

اضطر هذا الخلاف كولودج إلى البحث عمّا يميز نوعين من الخيال هما: مَلَكَة الخيال الشعري، ومَلَكَة الخيال العام الذي يدخل في عمليات المعرفة، وكان التقاوه مع شيلينج الذي جعل الخيال أسمى قوى الإنسان وأهمها،» واعتبر الخيال المَلَكَة الوحيدة التي تمكّن الشاعر بل والفيلسوف من الوصول إلى الحقيقة فالخيال عند شيلينج هو الملكة التي توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات»[4].

من هنا كان الربط بين الحقيقة وإدراكها في العقل، ومن هنا كانت إفادة كولردج من الأساس الفلسفي الذي وضعه شيلينج لإدراك المعرفة، والذي يذهب إلى أنَّ أي إدراك إنما يستند إلى عملية خلق، وأن عملية الخلق هذه تستند على ظاهرة الشعور، وعلى العلاقة بين الذات والموضوع الذي تدركه، وكان هذا الأساس هو الدّعامة التي أوجدت للخيال دوره في عملية الإدراك، بمعنى أن الحقيقة التي هي أساس المعرفة لا يدركها العقل إلا بالحدس، أو

(1) عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص302.

(2) محمد مصطفى بدري، كولردج ص84.

(3) محمد مصطفى بدري، كولردج ص84.

(4) محمد مصطفى بدوي، كولردج ص85-86.

عن طريق الخيال»[1].

ومن هنا يفرق كولردج بين نوعين من الخيال، وفي الوقت ذاته يميّز بين الخيال والتوهّم، فيقول: «إنني أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق؛ أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدىً للخيال الأوليّ غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطّم لكي يخلق من حديد وحينما لا تتسنى لـه هذه العملية فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها باعتبارها موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها أما التوهم فهو على نقيض ذلك لأن ميدانه المحدود والثابت وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة، تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزاج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة الاختيار ويشبه التوهم في الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كأنها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني»[2].

فالخيال وفق هذا المفهوم مرتبط بالخلق، وهو غير معنيٍّ في أي حال من الأحوال إلا بإبداع وتحوير، وهو بالتالي قوة خلق، «إن للخيال قدرة تهديم الوجود الخارجي وتشكيله، فالخلق هو نتاج العقل الواعي المتَّقد الذي يصطاد العلاقات الخفية والتماثل الأشد دقة بين الموجودات، من هذا التماثل تنبع الصور في نظري، إن للخيال قوة خلق بين النظرة القائلة بالخيال القادر على التشكيل والتهديم والنظرة القائلة بالخيال القادر على الخلق؛ لأن التشكيل والتهديم هما من مظاهر الخلق»[3].

ومن هنا يتوضّح مفهوم الخيال، لذلك يجب ألا يحضر الخيال باستدعاء المحسوسات فحسب، بل إن الخيال هو قوة يوضحها كولودج عند الفنان فهو «القوة التي تمكّنه من أن

---

(1) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص67.

(2) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص87-88.

(3) ساسين عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر غربية وعربية ص65 66.

يخلق عملاً يتجسّد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات»[1]، أي أن العمل هو الحاضن لهذه المتناقضات التي يقدّمها الخيال، ومن هنا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة.

ويتلاقى مفهوم الحدس بالخيال الحديث، ويرى الدكتور نعيم اليافي أن الخيال بالمعنى الحديث مرادف للحدس[2]، وأن الآلية في التشكيل والخلق واحدة، لذا فالحدس والخيال بمعنى واحد.

ومن هذا الجانب تتضح الخصوصية لخيال الشاعر، فالشاعر كما يقول ريتشاردز «يقوم بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة، والدوافع التي يوقظها تتحرّر عن طريق كل الوسائل ذاتها التي تثيرها، ومن ذلك الكبت الذي تشجّعه الظروف العادية،وتستبعد الدوافع الدّخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع»[3]، فالخيال إذاً هو أداة الصورة في دخول عوالم لا توحي ظاهرياً بعقلانية التناول، ولا تكشف عن علاقاتٍ ترتبط بها جزئياتها، ولكنَّ إطار الوعي أو المخيلة الشعرية هي التي تنفرد دون غيرها في إدراك الأبعاد والعلاقات الداخلية التي ينتج بتناسجها أو عملية الخلق فيها المعنى المطلق، ومن ثَمَّ فإن الخيال الشعري هو الوحيد الذي يوصلنا إلى المعرفة الحقّة كما صرَّح بذلك كولردج، إن ثنائية الهدم والبناء إنما هي في مفهومها الجدلي إعادة تشكيل، هذه العمليات المتكرّرة التي يوفرها الخيال بتشكيل الصورة هي التي تؤدّي المعنى، وهنا تتحوّل إلى ما يُسمَّى بالتوقيعات، ومن خلال هذا الفهم لحقيقة التخيل نتبيّن الدور الذي يلعبه الخيال في بناء الصورة الفنية.

إن هذا العرض المقتضب لمفهوم الخيال إنما كان سببه التناول الثرّ للخيال في كثير من الدراسات عن الصورة الفنية، وكذلك الدراسة المتعددة له ضمن مباحث علم النفس والفلسفة، وقد قصدت إلى إبراز الخيال عند النقاد العرب القدامى في حيّز ضيّق؛ لأن ما يهمنا فيه هو معرفة كيفية التعامل النقدي القديم مع مصطلح الخيال، ومن ثم كان التناول للجهد الغربي في صوغ المصطلح وإبراز دلالاته المعرفية وسياقه المفاهيمي الذي عرض له كولردج وريتشاردز، ولم أشأ التوسع في هذا الباب لأنّ ما يعنينا هو معرفة مفهوم الخيال

(1) انظر: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث د. محمد زكي العشماوي ص66.

(2) انظر: نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث دراسة في تأصيل تياراته الفنية د. ص144.

(3) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ص76.

فحسب دون سبر تطوره التاريخي النقدي.

إن نعت المخيلة بالمبدعة إنما يعود إلى التخصيص في الجانب المدروس دون النظر إلى الاعتبار العام، وللتمييز كذلك بين مفهوم الخيال العادي عند الشعراء والخيال الإبداعي الذي ينزع في الاتجاه الذي وطأنا له.

وخلاصة القول .. إن الخيال أداة الصورة الفنية، وهو استدعاء للمحسوسات الغائبة في نسقٍ يحقق التناغم النفسي والعاطفي والتآلفي لهذه المحسوسات، يؤدي إلى إظهار حقيقة أو معرفة لما وراء الأشياء.

«وإذا شئنا أن نلخص أهم مظاهر الخيال في الشعر الحديث قلنا: إنه القدرة على أربعة أشياء: على الملاحظة الدقيقة؛ وعلى رؤية العلاقات وإقامتها؛ وعلى التذكّر الحيّ الكامل للأجزاء الهامة؛ وعلى الانتخاب والاختيار والطرح، وفي تضافر هذه القدرات الأربع يوصف بأنه قوة قادرة ترتبط بالواقع الحي «الدينامي» أولاً، وترتبط بالذات الملهمة الأصيلة المتجدّدة ثانياً، وهو يصدر عنهما مندمجين، ثم يستقلّ عنهما تحت تأثير نظريتي المعرفة والخلق ليوجد واقعاً ثالثاً ليس حاصل جمعهما، ولا مجرّد عملية تنظيم لهما يعيد فيها الفنان تركيب شيء كان موجوداً من قبل، إنه حدث جديد وفريد، وضرب من المعرفة يعمّق كلا الواقعين الذاتي والمباشر»[1].

ولعل قراءة متأنية في شعر خليل حاوي تقربنا من تعرف الخيال الإبداعي لديه، وتحيطنا بشيء من المعرفة حول عوالمه التخيلية وأدواته في ولوج العوالم التي ترفده بالمفردات والأشياء، وتلقي الضوء على حرفيته في البناء والتنسيق. نتمثل في هذا المقام بقصيدة (الرعد الجريح) التي تلقي الضوء بجلاءٍ على مخيلة خليل حاوي المبدعة:

كانت الغصّاتُ موجاً

يتلوّى ويدوّي

في مضيقْ

(1) نعيم اليافي،الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية، ص144–145.

يزحم الموج الذي يرتدُّ

عن سورٍ عتيق

كان في الغصّاتِ

ينحلُّ قناعي

عن فسوخ ترتعي

جدرانَ جسمٍ متداعي[1]

تمثل الصورة إيقاعاً للهلاك كما يصرّح خليل في مقدمته للقصيدة، ولنتبيّن ملامح الصورة ضمن إضاءة كاشفة تقربنا من تعرّف مكوناتها وإيحاءاتها وصولاً إلى معرفة دور الخيال في تكوينيها واستحضار عناصرها، فالشاعر يعبّر عن حالة معاناةٍ يعيشها، ويستعير مفردة تتناسب وحالة الألم التي يعيش متمثلةً بكلمة الغصّات، ويمضي في صوغ عبارته في المستوى النحوي بعلاقة المبتدأ والخبر التي تنزاح دلالياً لتعبّر عن علاقة تتصف بالثبات والاستمرار (كانت الغصات موجاً)؛ فالغصة تمثّل حالةً للألم الذي يمتدُّ إلى مفردات الاختناق والتوجع، وتستحيل هذه الغصات إلى أمواجٍ تتصف بالاتساع والغمر، ومن هنا ومع ابتعاد المفردتين عن سياق التناسب فإنهما تغذّيان المعنى وفق سياق تكاملي ضمن ثنائية الألم والامتداد، مما يوفر لهذه الثنائية موطناً للتكثيف والاتساع الدلالي، ثم يأتي الشاعر بوصفه لهذا الموج في سياق جملة فعلية هي (يتلوى) ثم يعطف عليها بجملة فعلية أخرى (يدوّي)، هاتان الجملتان توحيان بالحركة، ومن هنا ينطلق الشاعر من أساسٍ ثابتٍ، ممثّلاً بالجملة الاسمية، ثم يلجأ إلى الحركة بفعل الجملتين الفعليتين ليضفي نوعاً من إشباع المعنى بمفردات الألم والوجع، ثم يعود ويخصّص هذا التلوي والدويّ بأنه يتم في مضيقٍ، مما يفسح المجال أمام الخيال لتمثل هذه الحالة، وبالتالي الإحساس باضطراب هذا الموج وأثره العظيم؛ لأنه يضرب في مضيق، وفي المضيق يتبدّى الموج في أكثر الصور قوةً وأثراً، هذه إضاءةٌ بسيطةٌ للصورة لم نشأ التوسع فيها؛ لأن ما يعنينا فيها هو الخيال، ولننظر إلى استحضار خليل لجملة من العناصر (الغصة، الموج، المضيق) فقد استعار مفردة الغصة بمعناها المجرد، واستدعى محسوساتٍ غائبةً هي (الموج،

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص425—426.

والمضيق)، وأقصد بالغياب هنا عدم ملامستها لذات الشاعر على المستوى القريب، ولكننا سنرى الملاحظة الدقيقة لخليل حاوي في إدراك كُنْه مفرداته ودلالاتها، وكذلك القدرة على إقامة العلاقات في ضوء شرحنا للصورة السابقة، فقد استطاع خليل أن يقيم علاقة تكاملية بين الغصة والموج على تنافر في البيئة الدلالية لكلتيهما، وكذلك امتازت الصور على صعيد الخيال بالتذكر الحيّ والكامل للأجزاء الدقيقة التي تفرزها دلالات هذه المفردات، وعلى صعيد انتخاب المفردات فإن هذه المفردات استطاعت التعبير عن الحالة الشعورية، وقامت بدورها الدلالي ووظيفتها على نحوٍ وقدرٍ كبيرين من النجاح، ضمن هذه المنهجية في التقانة يظهر لنا نجاح خليل حاولي في توظيف عناصر الصورة التي نهضت بها مخيلته في الرسم والتصوير بدقة وإحكام ومهارة.

ولنعاين صورة أخرى من الديوان ومن القصيدة ذاتها لنتلمس من خلالها مخيلة خليل حاوي المبدعة في رسم المشهد التخيلي وفق طريقته في بناء الصورة:

عاد

غضّاً وغضوباً متعالي

يحملُ الجرح الذي ينزفُ

جمراً ولآلي

أترى هل كانَ

في حنوة ليلٍ يستريحْ

حيث لا تضربه شمسٌ

ولا تُخفيهِ ريحْ

كيف لا يحترقُ الليلُ ويفنى

حين يلتفُّ على

رعدٍ جريح[1]

هذه الصورة تعبر عن عودة البطل المرتجى، ولكن كيف يرسم خليل هذه العودة، العودة تشير إلى البطل غصناً غضاً وغضوباً، ولنتبين بعض خصوصية هاتين المفردتين:(الغض) (الطريّ) الذي مرّ في مرحلة من النمو إلى أن أصبح ممتلئاً بالحياة، هذه المفردة التي تومي إلى معاني النضرة والحيوية يقابلها الشاعر بمفردة (غضوباً)، وما لهذه المفردة من انفعالية، ومع نفور المفردتين كما سبق وأشرنا في غير هذا الموضع، تبديان تكاملاً معنوياً فالبطل العائد من جديد من رحم المعاناة والقلق، طرياً نضراً لا بد أنه سوف يثب ويغضب، ضمن هذا التكامل يصبح الجمع بين المفردتين في السياق المطلوب أمراً مقبولاً وغير منفّر على صعيد الدلالة.

ولنمض في بقية الصورة، فهذا البطل الخارج من رحم المعاناة لا بد أنّها ستترك آثارها فيه، فنرى الجرح الذي ينزف الجمر، ونجد أن الصورة التي يضفيها الجرح في نزفه للجمر لا تتّفق إلا في اللون، فالنزف والجمر لا يلتقيان على الصعيد المادي إلا في صعيد اللون، وإن شئنا الابتعاد قلنا وعلى صعيد الكيّ، ولكن هذا البطل ينزف الجمر أي «يلفظه»، ولا يمكن أن يكون دواء أو استطباباً بقدر ما سيكون غضباً، وبالتالي سيكون متآلفاً مع سياق الصورة ككل، وليس الجرح ينزف جمراً فحسب، بل ينزف اللآلئ، فإلى جانب الجمر تكون اللآلئ داخل الجرح، ولكن هذه اللآلئ تنافر الجمر من حيث الكنه والبيئة النفسية، واللآلئ ههنا تومئ إلى الأمنيات المرتجاة من انبعاث هذا البطل وعودته. وإذا نظرنا إلى جملة هذه العناصر التي استدعاها الخيال فإنها لن تخرج عن الإطار الذي سبق وبيّناها في تحليلنا للصورة الأولى.

وننظر في موضعٍ آخر على شاهد من شواهد المخيّلة المبدعة عند خليل حاوي، فنقف عند المقطع الذي يتحدث فيه عن زوجة لعازر بعد رجوعه للحياة بسنوات:

امسحي الخصب الذي ينبت

في السنبل أضراس الجراد

امسحيه تمراً من سمرة

الشمس على طعم الرماد،

(1) خليل حاوي، الديوان ص432–433.

امسحي الميت الذي ما برحت

تخضرّ فيه لحية،فخذ، وأمعاء تطول،

جاعت الأرض إلى شلال أدغال

من الفرسان، فرسان المغول[1]

تعبر الصورة عن يأس زوج لعازر منه بعد انبعاثه من الموت، وفيها تعبر زوجة لعازر عن شهوة الأرض العربية لبعلٍ يزرع بذور الحياة فيها، فتفقد الرجاء من البطل العربي، ويقودها يأسها إلى فرسان المغول رغبةً منها في أن تجد ضالتها عندهم، وما يهمنا في هذا المجال هو دور المخيلة عند حاوي في رسوم الصورة، إذ تطلب زوج لعازر مسح الخصب ضمن هذه الصورة البسيطة فيستحيل الخصب لوناً ونسغاً يسعف الجراد الذي يسكن السنابل، ويقوي أضراسه، ونلتفت إلى الصورة الثانية (سمرة الشمس) (طعم الرّماد)، والصورة التالية (تخضرُّ لحية) و(جاعت الأرض) و(شلال أدغال).

لن نتوقف عند هذه الصور بالتحليل حتى لا ننحصر في نطاق شرح أو محاولة فهم الصورة، لكننا سننظر إلى عناصر هذه الصورة المتمثلة بالجزئيات التي استحضرتها مخيلة خليل، والتي سنجد فيها كثيراً من الملاحظة الدقيقة لصفاتها ودلالاتها، إضافة إلى إمكانية الربط بينها ضمن علاقاتٍ تآلفية في السياق الفني، وليس المحيط التعبيري لها، والقدرة على تخيرها من بين المفردات الأخرى وإخضاعها إلى التوجيه الدلالي وفق توليفة فنية راقية، فنحن أمام عددٍ كبير من الصور لم يقتصر دور الخيال فيها على الاستحضار والبناء فحسب، بل تعدّاه إلى خلق عالم وتصور جديد ضمن رؤية خاصة منفلتة عن الواقع وعاديته ورتابته.

إن استحضار هذه الجزئيات المتنافرة، والقدرة على كشف العلاقات التآلفية أو صوغها، هو ما يعنيه الخيال في المفهوم الحديث مع قدرة على هدم العادية وإعادة الصياغة، ضمن رؤية خاصة تخضع إلى الشاعر بشكل مباشر، ولكن الدقة في انتخاب هذه العناصر وتآلفها في السياق الجديد ومقدرة المخيلة على إلقاء التفاصيل الدقيقة في النسيج العام للصورة واندماج هذه العناصر المتنافرة ضمن محيطها اللغوي، المتضافرة في الفضاء التعبيري نحو هدفٍ ووظيفةٍ

(1) خليل حاوي، الديوان ص361.

هو ما ميّز مخيلة خليل حاوي بوصفها مصدراً من مصادر الصورة الشعرية لديه، مما يجعلنا نقف أمام مخيلة خصبة قادرة على صوغ الصورة ضمن مناخ مخصوص وآلية مميزة، مما يجعلها ظاهرة فنية تستحق الوقوف والدراسة.

الفصل الخامس

دلالات الصورة الشعرية

«الإبهام»

الدلالة النفسية للصورة الشعرية:

من البديهي أن تحمل الصورة الفنية ما يختلج في نفس المبدع من مشاعر وأحاسيس، وأفكار، وبالتالي فمن الطبيعي أن تنعكس هذه الأشياء في المحيط التعبيري لتولّد الدلالة النفسية التي أسهمت بشكلٍ أو بآخر في بناء الصورة، وبالتالي يمكن أن تكون هذه المدلولات بمثابة الصدى المحسوس الذي يتفتّق بعد مروره بمرحلة الإنتاج التي تخضع بشكلٍ رئيسٍ إلى شروطٍ نفسيةٍ، ومعايير من شأنها أن تعمل أثرها النفسي عند المتلقي، ومن هنا فإن «الصورة الأدبية أصدق تعبير عما يجول في النفس من خواطر، وأحاسيس، وأدق وسيلةٍ تنقل ما فيها إلى الغير بأمانةٍ، وقوّةٍ وأجود موصل إلى الآخرين في سرعةٍ وإيجازٍ ووفرة والصورة أجمل وأنضر طريقة في شد العقل والخيال إليها وربط الإحساس بها وتجاوب المشاعر لها»[1].

والصورة الفنية محكومة بالجانب الذاتي بشكل لا يقبل الشك، ولعلّ هذه الذاتية هي البرهان المنطقي الذي يعزو الصورة ويربطها بالجانب النفسي للمبدع أو الفنان، والذاتية هي المحيط الحيوي لجملةٍ من التفاصيل الاجتماعية والنفسية والثقافية والتصورية المعبرة عن المكنون الداخلي للمبدع، والصورة منتَج لفنّانٍ يعبّر عن ذاته بوسائله التعبيرية التي تشكّل الصورة إحدى أدواتها «وفي الصورة الفنّية تقوم الأشياء والظواهر الواقعية المرئية في محيطها النموذجي، والمميزة في الوقت ذاته، موضوعياً بتجسيد أفكار ومشاعر وطموحات وأهداف هامة معينة للطبقة والمجتمع والعصر المعين، وبدون هذا العنصر الذاتي لا توجد الصورة الفنية»[2].

ويرى خليل حاوي نفسه أنَّ الشعر يصل عبر معاناةٍ نفسية غير عادية إلى حالةٍ من الرؤيا تتخطّى وسائل الإدراك الحسي والعقلي، كما تتخطى الشاعر نفسه من حيث هو ذات فردية، وتصهره في حقيقة مطلقة تُمحى معه ثنائية الذات والموضوع[3].

والنفس هي الجهاد الحقيقي لكل فعل سواءٌ أكان مادياً أم إبداعياً، وبالتالي يخضع هذا

(1) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ص:33.

(2) ميخائيل أوفسيانكوف، ميخائيل خرابشنكوتر: رضا الظاهر، جماليات الصورة الفنية ص15.

(3) ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص224.

الفعل إلى الشرط النفسي، وتكون الصبغة التي تحكم العمل الفني صبغة نفسية في المقام الأول، وبهذا الاعتبار تتكشَّف في الصورة الفنية التفاصيل النفسية التي أسهمت في إبداعها، ولعلّ القراءة النفسيّة لجملة المحسوسات المكوّنة للصورة تكشف ما وراءها من أبعاد تعبيريّة. «والتجربة الشعوريّة المجسّمة في الصورة الأدبيّة البارزة أمام الحواس كانت قبل الظهور كامنة في النفّس لا علم بها لغير صاحبها، بل لا تنضج معالمها عند صاحبها ما دامت في نفسه إلا حين تقع في ألفاظ، وتصطبغ بعبارات، وتنتقل من معمل النفس الداخلي، إلى حيّز الوجود، وتتجلّى معرضاً للآخرين، ولولا صورتها الشكلية لما كانت محلاً للنظر والشعور والفكر، ولا يعينها في كثيرٍ أو قليلٍ أن تأخذ التجربة المفعمة بالخواطر والمشاعر صورتها التعبيرية في داخل النفس لأنها ما زالت في عالمها المجهول عنا لا تتميز ملامحها التامة الدقيقة عند الشاعر نفسه وتختفي تماماً عند الآخرين إلا إذا اعتبرنا الخيوط الأولى للتجربة قبل أن يتم انصهارها في بوتقة الخواطر والمشاعر لتتجمع في شكل جديد مطبوعة بذات الشاعر»[1].

ومن هنا تكون الصورة وليدة النفس، ويخضع ترتيب عناصرها لخيوطٍ نفسيةٍ متشعّبة لا تتبلور إلا في سياقٍ يعبّرُ عن المرجعيّة النفسيّة لها، وتتداخل المشاعر والأحاسيس ضمن خطابٍ يعكس الذات، كما يعكس الموضوع، وهذا يعني أن الصورة الشعرية في وضعها الأسمى ليست تعبيراً منتقىً قُصِد به أن يدلّ على فكرةٍ مجردةٍ حدّد الشاعر معالمها سلفاً ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، لكنّها انبثاق تلقائيّ حرٌّ يفرض نفسه على الشاعر تعبيراً وحيداً عن لحظة نفسيّةٍ انفعاليّةٍ تريد أن تتجسّد في حالةٍ من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار، وتنفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلاقتها تأكيداً لوجودها الخاص ودلالتها الخاصة، وبحثاً عن صدقٍ أعمق، تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمة، ومن ثم فإنَّ الصورة ليست أداةً لتجسيد شعورٍ أو فكرٍ سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته[2].

وينبغي الإشارة إلى أن البعد النفسي للصورة لا يتأتى من مجرد إدراك المحسوسات أو

(1) علي علي صبح، انظر البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ص39.

(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص33.

المعنى المجرد للسياق، وإنما في الكشف عن التشكيل الذي يولد الدلالة ويحدد اتجاهاتها العاكسة للذات والنفس في آنٍ معاً، «ومن هنا ترتكز الصورة الحديثة على المشاعر المنبعثة في كافة الاتجاهات من خلال مقدرة على التشكيل لا تقف عند المدركات الحسية فقط، وإنما تتجاوزها لتبعث صورةً ذهنية ونفسية تتجمّع في الفكر والشعور، وتضيف شيئاً بل أشياء جديدةً للصورة الشعرية تعجز الحواس المجردة عن اكتشافها»[1].

و لا يخضع تشكيل الصورة في الشعر الحديث للاعتبار النفسي فحسب، بل إن ثمة تشكيلات أخرى تنظم العمل الفني، ولكن الميدان الذي يستطيع الشاعر أن يبرز فيه موهبته الشعرية أو مقدرته الفنية هو ميدان التشكيل المكاني؛ أي الصورة، كما ذهب إلى ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يرى أن «الشاعر ككلٍّ فنانٌ يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع»[2].

وما نعنيه في هذا المقام هو أن الشاعر يتخذ من التشكيل الزماني (الموسيقا) مطية يبعث من خلالها ما اعتمل في نفسه من مشاعر هي وليدة محيطه النفسي أو بيئته النفسية وبالتالي تكون الموسيقا بمثابة واسطة الدخول إلى النفس ووسيلة للتأثير. «وعلى هذا ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسيّ، وكل ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصيلة أو مضافة إليها»[3].

إن الانفعال الذي يحدث للمتلقّي لا بدّ من ردّه بشكل أو بآخر إلى المستوى النفسي؛ لأن التفاعل مع الموضوع إنما يبقى في حيّز التصور العقلي، أما الانفعال المادي فإنه يتجسّد بالتفاعل الداخلي مع الصورة في داخل النفس، ومن هنا يرى الدكتور نعيم اليافي «أنَّ الصورة شيءٌ موضوعيٌّ، وانفعال المتلقي بها يماثل انفعاله بهذا الشيء الموضوعي نفسه، وعن طريق هذا الاتصال المباشر بين القارئ والأشياء يلغى الاستعمال الاستعاري التقليدي للفنّ، ويحل محله استعمالٌ يثير في القارئ شعوراً بأن إحساسه بالشيء الموضوعي هو إحساسه الذاتي»[4]،

(1) إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص235–236.

(2) عز الدين إسماعيل، انظر الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص124.

(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص67.

(4) نعيم اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، ص40.

وهو ما يمكن أن نسميه حالة التوحد بين الذات والموضوع، بحيث يستحيل الأثر إلى مادة متحدة تنصهر بوجدان المتلقي وتتمثّل لـه ضمن حالة شعورية يقرؤها على المستوى النفسي. «إن من أهم ما يميز الشعر في كل اللغات مادته التصويرية، فالشعراء لا يعبّرون عن الحقائق كما هي، بل يعرضونها في شكل أشباحٍ وأطياف، وتؤثر فينا هذه الأشباح والأطياف بأكثر مما تؤثر فينا الحقائق نفسها، إذ نراها مجسَّمة تحت أعيننا فيزداد إحساسنا بها، ويزداد إدراكنا لها ونشعر كأنها تنبع من داخلنا نحن، لا من داخل الشعراء»[1].

ونستطيع أن نستجلي كثيراً من التفاصيل النفسية التي أسهمت في بناء الصورة الفنية عند خليل حاوي، ففي مجموعة (نهر الرماد) نستطيع أن نتتبع هذه التفاصيل تتبعاً جلياً، ففي قصيدة (حب وجلجلة) تتناوب الصور الشعرية التي تعكس واقعاً نفسياً متعباً يعانيه الشاعر في إرادته في البعث والحياة، فنقرأ:

وأنا في وحشةِ المنفى

مع الدّاءِ الذي ينثرُ لحمي

ومع الصّمتِ وإيقاعِ السعال

أنفض النَّوم لعلّي أتّقي

الكابوسَ والجِنَّ التي تحتل جسمي

وإذا الليل على صدري جلاميدٌ

جدارُ الَّليل في وجهي

وفي قلبي دخانٌ واشتعال[2]

ولنتأمل في قولـه (مع الداء الذي ينثر لحمي) ونسأل: هل يستطيع المرض أن يفتّت الجسد ويحيله إلى قطع متناثرة هنا وهناك، وهل يقصد الشاعر هذا الداء المادّي المتمثل بالمرض، إنه يغادر الصيغة العادية ليطرح في الأمر بعداً نفسياً أبعد يتجاوز الأبعاد الحسية المدركة، إلى أفقٍ

(1) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر ص229.

(2) خليل لحاوي، الديوان ص131.

أوسع، إنَّ وحشة المنفى فرضت وجعاً وألماً نفسياً يتمدَّد ويستطيل ليبلغ من القوة ما يستطيع بها أن ينثر اللحم. ولنتعمّق في الصورة التالية التي يعبّر عنها بقوله (مع الصمت وإيقاع السعال) فلاحظ هنا أن الداء يترافق مع حالةٍ من السكون الذي يتلاقى مع الموت في الهدوء والجمود، ولكنَّ هذا الموت ليس موتاً مادياً؛ لأنه يترافق بحركةٍ، بل هو موتٌ على المستوى النفسي يترافق مع إيقاع السعال الذي يعكس صورةً متعبةً، ولماذا هذه المفردة (الإيقاع)؟ لأنها توحي بتتابع منظّم ومتدرّج، وهنا نلمس الحالة الشعورية بشكل جلي وهي تفضح التفاصيل النفسية وتكشف لنا عن عمق المعاناة، ويأتي بعدها الفعل المادي بقوله (أنفض النوم لعلّي أتقي الكابوس والجن التي تحتل جسمي) فهنا يستحيل الركود والسكون إلى نوعٍ من الغبار الذي يحتل مساحةً من الجسد، وفي هذا انعكاسٌ لنفسٍ متعبةٍ مرهقةٍ تحاول نفضَ غبار النوم حتى لا تسمح للكوابيس بولوجها.

ويعود ليرسم التفاصيل المحيطة به: (فإذا الليل على صدري جلاميد، جدار الليل في وجهي وفي قلبي دخان واشتعال) الليل جلاميد، يمثّل الليل حالةً من الامتداد ويثير الوحشة، ويعبّر عن قهرٍ وانكسارٍ ويستحيل وفق مستوى الشاعر النفسي إلى جلاميد، وهنا يلقي ظلاله في القسوة، فمن أين تتأتّى هذه القسوة؟ ومن أين تستحيل إلى مدى مطبق، هذا المدى لا يخضع إلى اعتبار الإدراك الحسّي بالمعنى المادي، ووحدها التصورات النفسية هي مَنْ تلقي عليه هذه الصفة، هذا الاعتبار النفسي الذي بنى الشاعر عليه صورته الفنية، هو ما أضفى على السياق حالةً من التآلف بين الصفات والعناصر الممثلة للصورة، وبالتالي أثَّر في ذات المتلقي وجعله يدرك عبر هذا الانعكاس كنه الدلالة لتُحوّل إلى حقيقة عقلية.

من هذا الواقع النفسي المتعب يرسم خليل حاوي صورةً نفسية تمثّل حال الانكسار، لكنْ سرعان ما تملأ نفسه روح الانبعاث والحياة، فهناك في وطنه من يستحق أن يعود إليه بعد معاناة الصلب والقهر التي مرَّ بها، ويفضح السياق ما يسكن نفسَه ويشعُّ بالدّلالات النفسية التي لا نجد وعورة في فهمها وإدراكها:

وليكن ما كان، ما عانيتُ منها

محنةَ الصلب وأعيادَ الطغاة

غير أني سوف ألقى كلَّ من أحببتُ

مَنْ لولاهُمُ ما كان لي

بعثٌ، حنينٌ، وتمنّي

بي حنينٌ موجعٌ، نارٌ تدوِّي

في جليدِ القبر، في العرق المواتْ

بي حنينٌ لعبير الأرضِ[1]

فالنفس تنزع نحو الرجوع إلى الحياة، على الرغم من معاناة الألم التي عبَّر عنها خليل بقولـه (محنة الصلب)، هذه الإرادة في الحياة تتخطَّى الواقع المأساوي وتكشف عن رغبةٍ نفسيةٍ حقيقية تعانق شوق الحياة؛ لأنَّ في هذه الحياة من يستحق بعث الشاعر نفسه لهم، ولننظر في صورة القبر التي شكّلها الشاعر بدقة (جليد القبر) فالقبر يمثّل حالةً من برودٍ وسكونٍ، لذلك كان من الطبيعي أن تعتمل في قلبه النار لتكون مقابلاً منطقياً لحالة البرود المتمثّلة بالموت، وهنا يعكس المستوى النفسي نقيضين يلخّصان الحالة النفسية للشاعر، يؤازر ذلك الحنين لعبير الأرض والذي يمثّل خلجةً نفسيةً تعبّر عن الرغبة وإرادة الحياة.

ويصرّح بعد ذلك حاوي بمكامن الشوق لديه، هذه المكامن التي ولدت عنده الرغبة في البعث، وفي النهوض من دجى القبر البارد، ومن رحم المعاناة الشخصية، ليعود بعد الصلب إلى الحياة التي يشتهيها:

بي حنين لعبير الأرض

للعصفور عند الصبح، للنبع المغنّي

لشبابٍ وصبايا

من كنوزِ الشَّمسِ، من ثلج الجبالْ

---

(1) خليل لحاوي، الديوان ص133.

لصغارٍ ينثرون المرجَ

من زهو خطاهم والظّلالْ

في بيوت نسيتْ أنَّ وراء

السور مرجاً وظلالْ[1]

ويتلقف هذا المقطع الحالة النفسية لخليل حاوي بكلّ تجلّياتها في الحب والشوق لمفردات الحياة، والتي استحالت في السياق، إلى مفرداتٍ نفسيّةٍ تلقي بظلالها على جوِّ القصيدة بشكلٍ عام، هذا السياق الذي يتمثّل حالةَ الشاعر وما اعتمل بها من مشاعر ولهفة وحنين، إنما يعبر عن سياقٍ نفسي يعكس ذات الشاعر التي تزدحم فيها الخلجات، ليس فقط على المستوى التعبيري بل تتعدّاه إلى بُعدٍ أكثر رحابةً يتمثَّل بالمستوى النفسي، ولننظر في الصورة التي مثّلها السياق (كنوز الشمس، فهؤلاء الشباب والصبايا استحالوا عند خليل إلى كنوز)، وربما كان الربط بين هذه العلاقة الإضافية تكمن في لمعان وإشعاع هذه المرحلة من العمر، ولكن هذا في المستوى القريب، وإذا نظرنا إلى هذه العلاقة من زاويةٍ نفسية وجدنا الدلالة أعمق وأكثر نفوذاً، إذ إن الكنوز إنما تحتاج إلى ضوءٍ لينعكس توهّجها وإشعاعها وهنا تكمن أسرار الإضافة، وتغدو الشمس شرطاً أساسياً في التعبير النفسي عن الحالة، فإشعاع الشباب والصبايا لا بدَّ له من ضوء يسقط ليتسنى له الانعكاس، وفق هذه الرؤيا تصبح الشمس مجالاً حيوياً مؤثّراً ومن هنا لا بد من توافر شرط الحرية الذي يؤمّن هذا الإشعاع، ويدعم هذا السياق النفسي قوله (ثلج الجبال) بحيث يغدو الشباب والصبايا من عجين الحياة، ويمثّلان الوجه الأنصع والمضيء لمفهوم الحياة، استطاع السياق النفسي الكشف عن كل هذا من خلال الغوص في التفاصيل النفسية التي أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية.

ومن مجموعته (جحيم الكوميديا) نلقي الضوء على الجانب النفسي في الصورة من خلال قصيدته (المنام)، ولا نريد أن نحمّل النص ما لا يحتمله من خلال توهّم الدلالة النفسية بما يشفع لنا بالاستشهاد من خلال التحليل، بل نريد تلمّس الحالة النفسية التي أسهمت في تشكيل الصورة عند المبدع من جهة وتمثل هذا الأثر النفسي والدلالة النفسية لها عند المتلقي

---

(1) خليل لحاوي، الديوان ص133–134.

من جهة أخرى، ففي هذه القصيدة يعبّر خليل عن معاناةٍ نفسيةٍ ذاتيةٍ تتمثّل في المنام الذي يلازمه، وما يلقاه فيه من دربٍ طويلٍ وتعبٍ وإجهادٍ، وفي الوقت ذاته ما يعانيه في اتّقاء جحيمه وأشباحه المخيفة:

يمتدُّ طولُ العامِ بعد العامِ

في المنامْ

تمتدُّ فيه طرقٌ طويلةٌ طويلَةْ

يغتالُ عمري تَعَبٌ

يعتصرُ الأعصابَ والعظامْ

وحين أصحو من دُوارٍ

أتّقي سيولَه، خيولَهُ، دغولَهْ

أبلو مدارَ الزّمنِ المهدورِ في المدَى

أبراجَ دُنْيا من نسيجِ الوهمِ والصَّدى(1)

فهذا المنام الممتد عاماً بعد عامٍ وما يرسمه من هولٍ وتعب إنما يعبِّر عن نفسيّةٍ متعبةٍ مرهقةٍ وهي تتجاوز البعد الشخصي الذي رمزه خليل إلى بعدٍ أوسع يتماشى مع موقفه من الحياة، يعبّر عنه بالمنام الذي هو حالة ملازمة لانكساره على المستوى الشخصي، كما يعبّر عن الموقف النفسيّ الذي وجد في الصورة مجالاً لتحمّل المدلولات، فالتعب الذي هو مُفرَز من مفرزات المنام قاتلٌ للعمر، ويعمل ما يعمله من أذىً على المستوى النفسي، بهذه القراءة البسيطة نستطيع تلمّس الأبعاد النفسية التي عكستها الصورة المتجسّدة في المنام لتصبح بعد مرحلة النوم حقيقةً يحاول الشاعر مجابهتها والتعامل معها، في هذه الإضاءة تسهم المكونات النفسية في تعميق الدلالة، وفي الوقت ذاته تتكشّف هذه الدلالة في القراءة التي تكشف عن جانب نفسيّ محدّد استطاع الشاعر من خلال أنساقه الشعرية أن يعبّر عنه تعبيراً ميسّراً، وأن يُتَمثَّل فيما بعد في ذات المتلقي نتيجة منطقية لصبغته النفسية. وقد أثبت محمد زكي

(1) خليل حاوي، الديوان ص587–588.

العشماوي ذلك عندما قال: «أن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالةٍ نفسيةٍ معينة يعانيها الشاعر إزاء موقفٍ معيّن من مواقفه مع الحياة، وأنَّ أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس، وتؤدي من الوظيفة، ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وأنَّ من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصور الكلية التي تنتهي إليها القصيدة، وهذا يعني أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست إلا صورةً كبيرةً ذات أجزاء، هي بدورها صورة جزئية، ولن يتأتّى لهذا الصورة الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تآزرت جميعها في نقل التجربة نقلاً أميناً، ومن ثم فقد وجب أن يسري فيها جميعها نفس الإحساس»[1].

الدلالة الحضارية للصورة الشعرية:

يعبّر خليل حاوي في ثنايا قصائده عن موقف حضاري، لذلك فمن الطبيعي أن تحمل الصورة الفنية عنده مدلولاتٍ حضارية، ولا نعني بهذه المدلولات الصيغة التي تحكم السياق، وإنما المنظور الدلاليّ الذي يتّسق ويتداخل عبر رؤيةٍ خاصة تعكس الموقف الحضاري وتعبّر عنه تعبيراً فنياً، هذه الرؤيا لا بد أن تكون انعكاساً بدهياً «لأيديولوجية» الشاعر وموقفه من العالم، ومن يَغُصْ في أعماق الصورة عند خليل حاوي يَستطعْ أن يقرأ بكل وضوح الموقف الرافض والمحتج على هذه الحضارة التي لم تحمل إلاّ مظاهر الضياع والصدمة، وهو في رحلة البحث عن الحقيقة إنما يعبّر عن موقفٍ مخصوصٍ يتمثّل بالرفض لمعطيات الحضارة، ولهذه الحياة الجافة التي تفرزها.

نقرأ في قصائد متعددة من ديوان خليل حاوي هذا الموقف الواضح، وقد لمسناه عن قرب في قصيدة (جنية الشاطئ والسندباد) إذ يعبّر بكل صراحة عن موقف مناوئٍ ومعارض للصيغة الحضارية، ويصرّح بالموقف الذي يعبّر عن رأيه في الحضارة على أنها (طين في طين، وهو في كل ذلك لا يخصّص موقفه في حضارة دون حضارة وإنما يطرح موقفاً عاماً).

لا يمثّل الانبعاث المطلوب عند خليل حاوي انبعاثاً حضاريا ضمن السياق الذي يعارضه

(1) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي القديم والحديث ص:108.

ويحتج عليه، لكن الانبعاث المراد هو ذلك البعيد عن التّصور الحضاري المادي الذي يعبّر عن الفطرة متمثّلاً بالصفاء الروحي، هذه الفطرة التي تَعمَد هذه الحضارة إلى تشويهها والنيل منها وتقضي على كل ما هو نبيل وبريء فيها.

لا يكاد يغيب هذا الموقف من الحضارة عن كل موضوع عبّر عنه خليل في ثنايا قصائد الديوان، وهو موقف يتميّز بالثبات وعدم التذبذب، ولو توقّفنا عند كل هذه الموضوعات لوجدنا أنَّ خليلاً لا يخرج عن إطار الرفض والاحتجاج، ولعل فيما سنسوقه من موضوعات يمثل إضاءة كاشفة لهذا الموقف، ونستطيع من خلال قراءة هذه الموضوعات الكشف عن دلالة الصورة حضارياً، وهذا الأمر ينسحب على بقية الموضوعات مع اختلافٍ في السياق التعبيري.

ففي قصيدة (المجوس في أوروبا) من مجموعة (نهر الرماد) يرسم لنا خليل حاوي صورة مشبعة بالدلالة، يعكس تشكيلُها رؤيا تصرّح بالموقف الذي يتبناه من الحضارة، وهو يصدّر القصيدة بتمهيد يقول فيه: «وإذا مجوس من المشرق يتقدّمهم نجم ... ولما رأوا الطفل خرّوا وسجدوا لـه»[1]، يقول:

يا مجوسَ الشَّرق، هل طوَّفتم

في غمرةِ البحر، إلى أرضِ الحضارةْ

لتروا أي إله

يتجلّى من جديدٍ في المغارةْ؟

من هنا الدربُ، هنا النجمُ

هنا زادُ المسافرْ!

ساقنا النَّجمُ المغامرْ

عبر باريسَ ... بلونا صومعاتِ الفكرِ،

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص137.

عفنا الفكرِ في عيد المسافر

وبروما غطَّتِ النجمَ، محَتْهُ

شهوةُ الكهّان في جمر المبَاخرْ

ثم ضيَّعناه في لندنَ، ضِعنا

في ضبابِ الفحمِ، في لُغزِ التجارةْ

ليلةَ الميلادِ، لا نجَم

ولا إيمانَ أطفالٍ بطفلٍ ومغارةْ..[1]

ففي هذه القصيدة يستعير خليل المجوس رمزاً للشرق المتمثل بالفطرة والصفاء، في طوافهم إلى أرض الحضارة، وهنا يبدأ برسم الصورة بحرفية وفن عاليين، يربط الفطرة والصفاء بطفل المغارة – السيد المسيح عليه السلام – رمز الطهر والنقاء، وهنا يدخل خليل ضمن جدلية المقابلة، فهذه المدن الغربية الحضارية تعيش نشوة الميلاد، ولكن بصيغ أخرى ورؤى أخرى، فيقابل بين النظرة لعيد الميلاد عند أصحاب البراءة والنقاء، وبين النظرة لعيد الميلاد في أوروبا حيث تتجلى الهوية الحضارية لهذه المدن، ففي أوروبة تغيب الاحتفالية، ويغيب الألق الروحي في ادّعاءات الكهّان وشهواتهم، يضيع هذا الألق في لندن ويخفيه ضباب الفحم هناك، فليلة الميلاد في بلاد الحضارة مشوّهة بعيدة عن كل معاني الطهارة والبراءة، ومن هنا يتكشّف لنا موقفه من هذه الحضارة التي تشوّه كل مكامن النقاء، وتعبث بقدسية الأشياء وطهارتها. ويمضي في عرضه لليلة الميلاد في أوروبة:

ليلةَ الميلاد ... نصفَ الليل ... ضِيقٌ..

شارعٌ يفرغُ ... ضحكاتٌ حزينةْ

وانحدرنا في الدهاليز اللعينةْ

لمغاراتِ المدينة

(1) خليل حاوي، الديوان ص139–140.

أعينٌ ترتدُّ عن بابٍ لبابٍ

أعين نسألها: أين المغارة؟

واهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب

حفرت فيه عبارة:

« جنة الأرض هنا لا حيّة تُغوي

ولا ديان يرمي بالحجارة»[1]

ويعود حاوي إلى المقابلة في الصورة على النحو الذي أسلفنا فيه المقال، هذه مغارات الحضارة مغارات للبغاء، تخلع كل معنى قدسيّ وكل صورة للطهر والبراءة في المنظور الفطري وفي الاعتبار النظيف للطرح، مقابلة واضحة بين بعدين: ماديّ وروحيّ، هذه هي الحضارة التي يصوّرها لنا، كما أنه يصور الضياع الإنساني في المدن الغربية، يقول الدكتور نسيب نشاوي: «أجمل ما في شعر حاوي تلك الصورة المهندسة بفنّ ودقّة وعبقريّة مستمدَّة من الواقع المحسوس، تعبّر عنه وتجسّد ما فوقه فتتضاعف معانيها وتتعدّد مستوياتها، وترد الصور انخطافاتٍ متلاحقة تشد بعضها إلى بعض حتمية داخلية، لا منطقية، أشبه بالمشاهد السريعة على الشاشة البيضاء: إنه الشكل والعبارة وقد تكيّفا بالتجربة، والشعر وقد خلا من التقرير، انظر إلى هذه الصور المتلاحقة في قصيدة (المجوس في أوروبة) وهو يصور الضياع الإنساني في المدن الغربية بأسلوب ساخر من الحضارة المتعرية»[2].

والملاحظ على صور الشاعر الوضوح الذي لا يحتاج إلى تحليل عميق لتوضيح الدلالة، فالدلالة واضحة، وقراءتها سهلة يسيرة لا تتطلب إلا النظر، كما أن تعاقب الصور وتتابعها يولّد نوعاً من الإيقاع النفسي لدى المتلقي يمكّنه من فهم الخطاب واستجلاء الموقف البيّن الواضح أصلاً، ويوضح خليل حاوي هذه الرؤية للتجربة فيقول: «يتولّد الرمز عن رؤيا هي ضرب من الحدس يصهر الذات بموضوع يجعله أداة ضرورية لإدراك التجارب الكلية الذاتية الموضوعية والتعبير عنها، فالرؤيا التي تنصبّ على تجربة حضارية تتجسّد في رموز تجعل

(1) خليل حاوي، الديوان ص141–142.

(2) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص449.

الماضي والمستقبل حاضرين في الحاضر، ولهما ما لـه من يقين المشاهدة، الرمز ينظّم التجربة ويشرك الآخرين فيها، ويوحد تجربة الإنسان في عصرنا، وفي كل عصر»[1].

يكشف هذا التوضيح الذي يقدّمه لنا حاوي عن وعي الشاعر لتجربته الشعورية على المستوى العام، ويشير إلى إدراك الشاعر للأفق الذي يحتضن الدلالة المقصودة ضمن سياقه الفني، ولو نظرنا في موضوعات أخرى من قصائد الديوان لاستطعنا أن نتبيّن الموقف العام للشاعر من الحضارة، فقد توصل « إلى قناعة ثابتة، بأن الحضارة الغربية التي يمثلها البحار والحضارة الشرقية الساكنة التي يمثلها الدرويش والتي تعيش في الكهف، وتجتر التصوف، كلتاهما فشلتا في اكتشاف الحقيقة»[2]:

خلّني ماتت بعينيّ

ماراتُ الطريقْ

خلّني أمضِ إلى ما لستُ أدري

لن تغاويني المواني النائياتِ

بعضها طينٌ محمَّى

بعضُها طينٌ مواتْ

آهِ كم أُحرقتُ في الطّين المحمَّى

آه كم مِت مع الطّين المواتْ[3]

هذا موقف خليل من كلتا الحضارتين؛ الحضارة الغربية المتمثلة بالحركة المادية، والحضارة الشرقية المتمثلة بالسكون الروحي، «هكذا وجد خليل حاوي أن الحضارات كلها طينٌ في طين، في (البحار والدرويش) يبدو الخلاص الفردي بعيداً عن المنال، رغم سعي الإنسان لإدراك الحقيقة المثلى»[4].

(1) خليل حاوي،جميل جبر، ص62.

(2) د. ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص225.

(3) خليل حاوي، الديوان ص48–49.

(4) ميشال خليل جحا،الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص225.

وانطلاقاً من موقفه العام من الحضارة يصبح رمزُ المدينة جزءاً لا يتجزأ من التصوّر الحضاري له، وتقدّم قصيدة (ليالي بيروت) شاهداً على وحدة الموقف وثباته من الحضارة عنده، ولنلق الضوء على هذه القصيدة التي تزخر بالصور المشبعة الدلالات عن الموقف الحضاري للشاعر:

في ليالي الضّيق والحرمانْ

والريح المدوي في متاهاتِ الدروبْ

من يقوّينا على حملِ الصّليب

من يقينا سأمَ الصحراء

من يطردُ عنا ذلكَ الوحشَ الرهيبْ [1]

هنا تبرز المدينة رمزاً حضارياً وحاضناً للوحشة، والخوف، والضيق، والحرمان، كل ذلك ضمن صور متعاقبةٍ تعزّز الموقف الصريح والمباشر، حيث لا مكان في هذه المدينة لحمل البراءة والطهر المتجسّدَين بالصليب، كلُّ شيء في المدينة مدعاةٌ للخوف والريبة وساحة للقلق:

إن في بيروتَ دنيا غيرَ دنيا

الكدحِ والموتِ الرتيبْ

إنَّ فيها حانةً مسحورةً

خمراً، سريراً من طيوبْ

للحيارى

في متاهاتِ الصَّحارى

في الدَّهاليزِ اللعينَةْ

ومواخيرِ المدينةْ [2]

هذه المدينة في فكر خليل حاوي، بكلّ ما تعينه من تفاصيل الموت والخداع والغياب

(1) خليل حاوي، الديوان ص 52.

(2) خليل لحاوي، الديوان ص 53–54.

والملذات الكاذبة والتعب المضني والضياع، هذا التصور لا يخرج عن موقف الشاعر العام، وأينما تتبعنا دلالة الصورة حضارياً عنده فسنرى المفرداتِ تجوب وتدور حول محورٍ واحدٍ يكاد يكون بدهيةً دلاليةً ومسلَّمةً لا تتغير بحكم الظرف أو المكان.

وإذا عدنا إلى قصيدة «جنية الشاطئ» التي سبق تناولها في موضع سبق لوجدناه «يكفر بمعطيات الحضارة، ويرفض مكتسباتها الثقافية، ويهفو إلى حياة الغجر في البداوي، ويجعل الغجرية رمزاً للحيوية المتدفقة البكر التي تعجز في المدينة عن فهم تعقيدات العصر، وعلاقاته الاجتماعية، ومراوغات البشر؛ لأنها تعيش بفطرتها البريئة التي لم يشبها شيءٌ من أرجاس الحياة، وتردّد رمز الغجر في قصيدتي (وجوه السندباد) و(جنية الشاطئ)»[1].

ولا تغيب هذه الرؤية في قصائد السندباد، فهو في شعره رمز القلق الذي يعانيه الإنسان في المدينة بعد جفاف الحياة وموت الحضارة في العالم العربي، و(الكهف) رمز العودة إلى الفطرة الأولى يوم خلقها الله، في منأى عن البشر»[2].

بهذا الفهم ينطلق خليل حاوي في إشباع الدلالة، وهي تعبير صادق عن أيديولوجيته وموقفه من الحياة والحضارة، ومن ثَمَّ جاءت الصور سياقاً فنياً يتحمل هذه الدلالات التي تميزت بالثبات والاستقرار، ولم نشأ الغوص تحليلاً في فنية الصورة وكيفية تشكيلها بقدر ما أردنا الكشف عن دلالاتها وإيحاءاتها التي تعكس الموقف الصريح والمباشر لخليل حاوي من هذه الحضارة ومعطياتها ومفرزاتها.

الإبهام في شعر خليل حاوي:

يبرز الغموض أو الإبهام بوصفه ظاهرةً أو إشكاليةً مرافقةً للشعر العربي الحديث، ولعل الغموض أو الإبهام هو أبرزُ العلائق الدلالية وضوحاً في ملازمتها للنمط الحديث من الشعر. والغموض أو الإبهام هما المسمَّيان الأكثر شيوعاً في التعبير عن غياب الدلالة أو ضبابيتها وما إلى هنالك من معاني الخفاء والستر.

---

(1) نسيب نشاوي مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص497.

(2) المرجع نفسه ص497–498.

وقبل الخوض في الغموض أو الإبهام لا بد من التزام مصطلحٍ دقيق يعبّر عن هذا الغياب أو التشتت الدلالي، فلو نظرنا نظرةً سريعةً إلى جل الكتابات النقديةً العربية التي تعرضت إلى هذه الظاهرة لوجدنا أنَّ مصطلح الغموض هو الذي يحتل مساحةً ممتدةً تمام الانبساط في الفكر النقدي العربي أكثر من مصطلح الإبهام[1]، وهو المصطلح الأكثر شيوعاً، وبالنظر إلى دلالة الغموض المعجميَّة سنلاحظ أنه يتركز على معنى الخفاء، أما الإبهام وفق الدلالة المعجميّة فإنه يحيلنا إلى معانٍ أوسع من الغموض، كالإشكال، والإغلاق، والالتباس. وبالنظر إلى الدلالة في شعرنا العربي الحديث سنجد أنها تجاوزت مسألة الغموض، نزوعاً إلى الإبهام، ومن هنا فليس علينا إلا أن نلتمس المصطلح الذي يعبّر عن هذا الانسحاب الدلالي لحقولٍ أكثر تعقيداً وتكلّفاً من المعنى البسيط، لذلك تجدنا نلتزم بالإبهام مصطلحاً يعبّر عن الغياب الدلالي في كثير من شعرنا العربي الحديث، وهذا ما ذهب إليه الدكتور عبد الرحمن القعود في سياق تعرضه لظاهرة الإبهام في الشعر العربي الحديث[2].

يرجعها كثير من رواد الشعر العربي الحديث ظاهرة الإبهام فيه إلى طبيعة الشعر نفسها، على أنها ردة فعل للوضوح الزائد الذي يتّسم به الشعر العربي، ونقطة تحول في الشعر العربي الحديث نفسه، كما أنهم يسوّغون هذا الإبهام بوصفه محاولةً لفهم النفس الإنسانية، أو بعبارةٍ أخرى هي مساحة تحاول تخطي السائد نحو أفقٍ أبعد يتجاوز عادية الأشياء وجمودها الموضعي الضيق[3].

وفي الاتجاه ذاته يرجع دريد الخواجة الغموض أو الإبهام إلى الصفة الخيالية للشعر الحديث التي تساعد الشاعر على أن يقول كلاماً حول كلام وهو يغوص برؤيته في أعماق الواقع والنفس، يغادر اللغة العادية نحو هواجس ومشاعر لا تستطيع استيعابها «هذه الصفة الخيالية للعمل الأدبي تجعل من عملية الاتصال الجمالي عملية كان قد دعاها باتسون بـ «الوظيفة الما وراء اتصالية للغة»؛ أي أنَّ الخطاب هنا لا يصل عن طريق المعاني التي تحملها الكلمات

(1) انظر: (د.عز الدين إسماعيل (الشعر العربي المعاصر) ص173–195 مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد 4، ج2 ص28 ص35، و:كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص171 ص:203

(2) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، دمشق، عالم المعرفة، 2002، آذار، ع279 ص:12.

(3) انظر: عبد القادر القط، الآداب، صلاح عبد الصبور، العدد 25، مايو 1964م، الآداب العدد 28، 1965 ص14–15 (مقابلة مع الدكتور خليل حاوي).

المعجميّة وإنما يصل عن طريق المعاني التي تخيط بالكلمات المعجمية»[1]. ومن هنا فإن الابتعاد عن السياق المعجمي للكلمات، وقيامها بوظيفة الشيفرة التي تفتح العوالم نحو التأويل هي ما تولّد الإبهام في الدلالة، ولا بد من التركيز على كلمة الرؤيا التي تحكم النفوذ إلى العوالم المستكشفة في ضوء عملية الخلق والانزياح التأملي والاستيطاني، فولوج هذه العوالم وهذه الفضاءات اتكاءً على النسج الكلامي هو ما يبرّر أو يبرز الإبهام كظاهرةٍ ملازمةٍ للشعر العربي الحديث.

وفي اتجاه آخر يرجع الدكتور شكري عياد الغموض المتمثل في كثيرٍ من نماذج الشعر المعاصر إلى أسبابٍ ثلاثة هي:

1- ثقافة الشاعر المعاصر

2- التركيز الشديد

3- التجريد[2]

وفي هذا الاتجاه لا يرجع الدكتور عياد الإبهام إلى طبيعة الشعر الحديث، وإنما إلى تلك العناصر مجتمعة؛ لأن تكوين الشاعر الثقافي ومشاربه الفكرية والأيديولوجية التي تنتج عنها بطبيعة الحال طريقة التصور، هي ما تسهم في الغموض، ناهيك عن نفوذه إلى عمق الأشياء ومحاولة الكشف والتكثيف عن جوهر العلاقات التي تغيب عن كنه المعنى المعجمي، وتغادره إلى أبعادٍ وتجلّياتٍ نفسيةٍ ودلالية.

وبالنظر إلى الشعر بوصفه تجربة تراكمية حضارية نستطيع أن نلتمس الرغبة الجامحة عند كثيرٍ من شعراء الحداثة بتغيير النمط التعبيريّ السائد، وهذا ما يُحيلنا إلى طبيعة اللغة الشعرية التي تحكم أساليب الشعراء، فكلٌّ شاعرٍ يسعى بشكلٍ أو بآخر إلى الانفراد بنمطٍ تعبيريّ مغاير يجري من ورائه إلى طبع شخصيته الفنية بطابع التفرّد، ومن هنا حاول شعراء الحداثة التغيير في اللغة مروراً بتجارب السابقين، ومن هذه الطبيعة البنائية نستطيع أن نعلّل بروز الإبهام مفرَزاً منطقياً وطبيعياً للانزياح الذي أصاب اللغة في الشعر الحديث، وفي الاتجاه ذاته

(1) دريد الخواجه، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة ص:68.

(2) خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر ص:23

يبرز لدينا غياب الموضوع الرئيس عن قصيدة الحداثة العربية وتوزعها حول نفسية الشاعر وذاتيته، مما يجعل القصيدة تتبدى حالةً شعوريةً ونفسيةً وتعبيريةً تغادر الطبيعة الأدبية إلى بعد إنساني، تتشابك خيوطه ومكوناته مما يجعل المتلقي يتوزع في مستوياتٍ مختلفة نتيجة تتبعه لهذه الحالة التي قد يصعب عليه في أحيانٍ كثيرةٍ إدراك كنهها وتشعباتها الدلالية، مما يوفّر للعمل الفني مناخاً من الإبهام والإشكال والغموض.

وفي ضوء الحديث عن بنية الشعر الحديث نستطيع القول:

«إن الغموض أو الإبهام فرضته طبيعة الشعر الحديث، أو الرغبة في التجديد، وهذا الكلام لا يعني بالضرورة أنَّ كل نتاج حديثٍ لا بد أن تتسم طبيعته الدلالية بالإبهام، بل إنَّ النزوع نحو الحداثة بكل ما تعنيها الكلمة من ثورة على بنية القصيدة العربية وعلى شكلها هو ما مهَّد من خلال البناء التقني ومنظومة العلاقات الناظمة للعمل الأدبي داخلياً وخارجياً لبروز ظاهرة الإبهام مفرزاً حيوياً لطبيعة الشعر الحديث، وإن الرغبة في التجديد ذاتها، قد يكون سبباً لغموض الشعر وصعوبته، ربما لانشغال الشاعر بهذا التجديد عن معانيه ومسألة إيضاحها والشاعر مع تراكم خبرته بالذائقة الإبداعية والجمالية، ومع ازدياد ثقافته يطمح دائماً إلى التجديد، إلى تجاوز نفسه، وربما لا يواكبه المتلقي في هذا فيبدو شعره صعباً في نظره»[1].

يترتب على هذا الكلام فهم الحداثة التي كانت السبب في إبهام النص الشعري، على أننا لا نعدم بعض مظاهر الإبهام في الشعر العربي القديم الذي يبرز أبو تمام شاهداً على هذه الحداثة التي نفرد إليها هذه الظاهرة كخاصية ملازمةٍ أو متماشية معها، وهذا ما يحيلنا إلى فهم معنى الشعر في السياق الحداثي، فالشعر في الفهم الحداثي هو رؤية، أو هو محاولة للكشف، وسيلتُه الرؤيا، ومن خلال هذا الفهم للحداثة نعترف أننا أمام آلية لا تتفق والمعايير القديمة التي تنظر إلى الشعر باعتباره نسجاً كلامياً لـه مؤداه الدلاليّ وبيئته النقدية المتواضع عليها، بل إننا أمام حالةٍ من الاستبطان والحكم لا بد لها من مرجعيّة أخرى تتّفق والمؤدَّى والطريقة والصيغة التي تنظمها، هذا التعريف للشعر لا بد أن يترك أثره في فهم الدلالة، والابتعادُ عن هذا السياق من الطبيعي أن يولّد سوءاً في الفهم وبعدا عن إدراك الكنه الحقيقي

(1) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص:128

لـه، والذي يغدو الإبهام مظهراً طبيعياً ومنطقياً لأبعاده الدلالية.

وفي السياق ذاته، وفي طبيعة البناء الداخلي للنص الحداثي فإن تقنية الصورة كآلية إبداعية لا بد أن تترك في المعنى الحداثي أثراً على إبهام النص، فالنص النقدي القديم لم يتعامل مع الصورة بمفهومها الحداثي، ولم يغادر الفهم القائم على استيعاب معاني الاستعارة والمجاز والتشبيه، وظلت معايير الحكم تنطبق على صيغ لم تُكتب لها الاستطالة والنضج، هذا الأمر وهذا الفهم البعيد عن فهم الصورة بالمصطلح الحديث، لا بد لـه أن يترك نوعاً من الاغتراب الدلاليّ بين المتلقي والنصّ الحديث الذي يمكن بكل سهولة أن نسميه إبهاماً وانغلاقاً وإشكالاً.

وما ينسحب على الصورة من خلق جوٍ للإبهام ينسحب على الخيال المكوّن الرئيسي للصورة أو أداة الصورة، ويترتب على الخيال من حيث كونه أداة استدعاء للمحسوسات الغائبة أنه يستحضر جزئياتٍ تكون في كثير من الأحايين متنافرةً، لا ترتبط بعلاقاتِ المشابهة، أو المناسبة الظاهرة أو الواضحة التي افترضها النقد القديم بين أطراف الاستعارة، وهذا ما يُحدث غموضاً في فهم العلاقات بين العناصر المستدعاة، وهذا بطبيعة الحال يولّد إبهاماً في إدراك طبيعة الربط والتزاوج والمشاركة، وهنا يتبدّى الإبهام نتيجة لهذا الجمع بين العناصر المتنافرة التي يستحضرها الخيال ويكوّن من خلالها الصورة.

وليس بالبعيد عن هذا المناخ لغة الشاعر، ونقصد باللغة الشعرية طبيعة الاستعمال اللغوي والفنّيّ للمفردة، وهذا الشيء هو الجانب الشخصي للاستعمال، فلكل شاعر لغته الشعرية الخاصة، ويترتّب على هذا الاستعمال الشخصي انزياح من نوع خاص وإيحاء ذاتي يتمايز بين شاعر وآخر، فمغادرة اللغةِ الطبيعةَ المعجمية المتفق عليها يولّد تنوّعاً في الدلالة والإيحاء يخضع بالدرجة الأولى لاعتبار الشاعر ورؤيته وحدود الدلالة التي تتّفق ومحيطه التعبيري، هذا التنوع والتمايز في الدلالة ابتعاداً عن معناها المعجمي يولّد كذلك نوعاً من الإبهام والغموض في تتبّع الدلالة التي لا تحتكم إلا للمعيار الشخصي والذوقي للشاعر.

وفي طبيعة الشعر الحديث يبرز التجريد عاملاً مهماً من عوامل التشتّت الدلالي عند المتلقّي، ونعني بالتجريد، نزوع الشعر إلى اللاواقع والابتعاد عن العادية في التناول، وربما يسعى الشعر لمحاولة خلق عالمٍ بعيد عن الواقع والحقيقة من خلال التجريد، فالتجريد إذن «نزعة

من نزعات الحداثة: الأفكار في فضائه لا تتشكل، والواقع لا يتحقّق، إذ على الشاعر في ظلّ هذه النزعة أن يجرّد الواقع ليعطيه واقعاً آخر مستقلاً يغيب فيه الأول أو يكاد، وبخاصة إذا اشتبك الحلم مع الواقع والخيال، فتقاطع هذه الينابيع الإبداعية الثلاثة (الواقع والخيال والحلم) في صياغة القصيدة يزيد من نزعتها نحو التجريد المفرط إلى درجة أن نصبح أمام نص لا يكاد يُلامس تفكيرنا وواقعنا وأشياءنا، إذ التجريد، ببساطة، هو غياب الموضوع في العمل الفني»[1]. فالتجريد في ضوء هذا المعنى عامل من عوامل الإبهام الدلاليّ؛ لأنه يبتعد عن حقل الواقع نزوعاً إلى عالم جديد لا نعرف معطياته، و«في هذه الحال يتحول التركيب الشعري إلى ضربٍ من التجلي من خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول في اللغة، ويكاد معه أن يتَّحد بها اتحاداً عندئذ يعسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذي كان يقصده»[2].

بعيداً عن بنية القصيدة الحديثة بوصفها مصدر الإبهام الرئيس، يتبدَّى لنا عنصر آخر يسهم بشكلٍ رئيس في خلق جو الإبهام والإغلاق، وهو مناخ الشعر الحديث، ولست في صدد إطلاق حكم عام على القصيدة الحديثة، ولكن ثمة قصائد حديثة يُعزى فيها الإبهام لطبيعة مناخها، فالحالة التي عاشها الشاعر وأسهمت في تشكيل القصيدة لديه لا بد أن تترك جواً كاشفاً لظروفها، بل إن التشتت الدلالي في تأويل بعض النصوص الشعرية ليرجعنا إلى طبيعة اللحظة التي كُتبت فيها القصيدة وما تعكسه من حالات قلقٍ واضطرابٍ وألمٍ وحزنٍ وفورةٍ من المشاعر المتباينة، وحالة اللاوعي، أو بعبارةٍ أخرى: البيئة النفسية للمبدعٍ بكل تجلياتها، فالقصيدة الحديثة تلجأ أحياناً إلى خلق جوٍّ خرافيٍّ ينطوي على شيءٍ من الهول والكابوسية والاستغراق في الأحلام العميقة التي تفرز حالة قصوى من نشاط ما تحت الشعور عند الشاعر، هذه الحالة تعكس من وجهة نظر نفسية مدى المعاناة التي يكتوي بها الشاعر وقوة التوتر الشعري الناتج عن اصطحاب الأعماق وقلقها نتيجة عدم التوازن بين الذات والموضوع»[3].

وفي ضوء هذه الحالة لا بد للشاعر أن يتعامل مع اللغة في ضوء معطيات اللحظة المعيشة، ومن ثَمَّ يحاول أن تكون لغته معادلاً موضوعياً لبيئته النفسية ومكوناته الشعورية، وهذه

(1) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص192–193.

(2) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص193.

(3) انظر: دريد الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، ص78–79.

العملية –عملية الملاءمة بين الحالة واللغة – ستتسبب بلا شك في إبهام النص ودلالاته تبعاً للظروف التي أسهمت في تكوينه، وتبعاً لمحاولة الشاعر اللاهثة في جعل اللغة معادلاً موضوعياً للحالة المعيشة، «هذا المناخ الشعري الخرافي يعكس معركة الشاعر مع اللغة، وهو يريد أن تكون معادلاً لأعماقه وهجرته مع ما يحمل من حملٍ ثقيل خلف وضعها الذي يوحي بهذه الخرافة، بما تتشكل من صور غير منطقية، ومن علاقاتٍ لغويةٍ ذات بعد دلالي، تقع في أنساق غير مألوفة، ومن تراكب في الصور يؤدّي إلى تعميق هذا المناخ بطريقة تواردية مثيرة قد يكملها القارئ أثناء التواصل معها فتنحو منحى بعيداً أقرب إلى السحر والغرابة»[1].

ويبرز لنا كذلك عامل آخر يسهم في إبهام النص الشعري في القصيدة العربية الحديثة، وهو الاتجاهات أو المذاهب الأدبية بدءاً من الرومانسية ووصولاً إلى الرمزية..؛ لأن أدبيات كل اتجاه وتقنياته تفرض تعاملاً خاصاً من جهة المتلقي، وهي تستدعي فهماً لطبيعة النص الشعري وانتمائه المذهبي حتى يتوافر الفهم لانزياحاته ودلالاته ضمن المدرسة الفنية التي ينتمي إليها، والتي تحدّد الأبعاد الدلالية العامة المكونة وترسمها، وهذا يستلزم جهداً من قبل المتلقي، ونقصد به الجهد المعرفي بهذه الاتجاهات التي تساعد على فهم النص ودلالاته ضمن المنهجية العامة للاتجاه الذي يمثله النص.

والعمل الأدبي تجلٍّ إبداعي، تسهم فيه ثقافة المبدع، حتى ليستحيل النص خيوطاً فكريّةً ومعرفيّة وذوقيّة وفنيةً لتحوكها الذات المبدعة، ومن هنا فإن مردّ الإبهام في كثيرٍ من شعر الحداثة يعود إلى المكوّن الثقافي والفكري للمبدع، وهو ما يسهم في صياغة النص. والنص الشعري الحديث منفتحٌ على العلوم الإنسانية كافة، يتقاطع معها وتنشأ بينهما علاقات جدلية وتفاعلية وتأثيرية، وتأثّرية، ترجع هذه الدراسات إلى الحقل المقارن، ومهما يكن من أمر فإن الشاعر الحديث معني بالثقافة الإنسانية بشكل عام، وهو كذلك معني بالانفتاح على العلوم، ولذلك لا بد لهذا الانفتاح والتعامل المعرفي من أن يجد لـه مكاناً في أعمال الشاعر هذا الاطلاع، وهذه الثقافة التي ستتبدّى في النص الشعري، لا بد أن تقف في حيز الغموض عند المتلقي بشكلٍ أو بآخر، ولا مجال عند الشاعر الحديث أن يبتعد في نصه عن الصيغة المعرفية وليس من المتوقع أن يكون الشاعر الأصيل بمنجى من الثقافة أو أن تكون الثقافة بمنجىً منه؛

---

(1) انظر: دريد الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، ص:79.

فكلاهما طرفان متجاذبان متلازمان لا ينبغي لهما أن يتزايلا، الثقافة غذاء للشاعر وشعره، بصقل موهبته، وتهذيب عاطفته، وتوسيع أفق خياله، وتحريك ذهنه وعقله، فهي فاعلة فيه وفي شعره وهو موظف لها»[1].

فاستخدام الرموز والأساطير والتناص في صورةٍ لا يتأتى بغير الثقافة والاطلاع، واستحضار هذه التقنيات لا بد أن يولّد نوعاً من الإبهام عند المتلقي، ربما لعدم معرفته واطلاعه، أو لانزياح المبدع وإيحائه وتحويره في هذا الحقل المعرفي من جهة أخرى. ولا تنحصر هذه الرموز والأساطير بالمحلية، وإنما تغادرها إلى حدود أبعد وأوسع، يقول الدكتور خالد سليمان: «يمكن لكل من يتتبع الرموز الأسطورية التي يوظفها الشعراء العرب المعاصرون في قصائدهم أن يلاحظ تنوّعاً مفرطاً في مصادر هذه الرموز لقد وجد الشاعر أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح لـه ليختار منها ومن أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الآنية، فرديةً كانت أم جماعية، أكثر من ذلك، لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية، أو غيرها من مختلف حضارات العالم»[2].

ولا بد من الإشارة إلى أن الإبهام لا يتأتىّ من النص الشعري الحداثي فقط، بل إن هناك جانباً أغفلته كثيرٌ من الدراسات وهو جانب التلقّي، إذ من غير المنصف أن نحمّل أعباء الإبهام النصَّ الشعري دائماً بوصفه المصدر الوحيد للإبهام والغموض بما يتّصف من طبيعة ودلالة؛ لأن القصور الثقافي أو الترهّل المعرفي عند المتلقي في كثيرٍ من الأحايين يفرض انغلاقاً لا يفرضه النص الشعري، فيجب على المتلقي ذاته أن يوسّع من أفقه الاستقبالي وينفتح على النص، ولا يكتفي بتحميل النص تبعات الإبهام والغموض والانغلاق فقط، فكما أنَّ هناك تبايناً في النصوص الشعرية على المستوى الإبداعي والدلاليّ فإن هناك أيضاً تبايناً في مستوى التلقي، فكثير من النصوص التي تتهم بالإبهام والغموض هي نصوص يسيرة الدلالة عند متلقين آخرين، ويرجع المكون الثقافي عند المتلقي معياراً في الحكم ولسنا في هذا الصدد نشير إلى مفهوم أفق التوقع[3] كما تفرضه دراسات التلقي، وإنما نبرز دور المتلقي في نسبية الإبهام

(1) عبد الرحمن القعود،الإبهام في شعر الحداثة ص23.

(2) خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، ص:35.

(3) انظر مفهوم أفق التوقع تأليف جان ستاروبينسكي، إيف شيفر بن، دانييل هنري باجو، في نظرية التلقي ص:95.
انظر مفهوم أفق التوقع، روبرت هولب، في نظرية التلقي ص16.

والغموض عند الحكم على النص.

مما سبق تتوضّح الأسباب التي أدّت إلى بروز ظاهرة الإبهام في الشعر العربي الحديث، ولا ندّعي أننا وقفنا على كل الأسباب، وإنما وقفنا على ما يمكن أن يدعم دراسة الإبهام عند خليل حاوي، وهذا الإجمال في الدراسة مردّه إلى سبب بسيطٍ هو اتّساع موضوع الإبهام في المساحة النقدية العربية الحديثة وتشعبه في محاور واتجاهات وتصنيفات عديدة، وما أردنا إلاّ أن نبين أبرز العوامل المؤثرة في الإبهام دون التطرق إلى التفاصيل التي تُعنى بدراسة أعدادٍ هائلة للقصائد الحديثة التي تضيق بها مساحة البحث، وإنْ شئنا أن نحدّد المستويات التي يتجلّى فيها الغموض الدلاليّ لوجدنا أنفسنا ملتزمين في هذا الاتجاه بما ذهب إليه الدكتور كمال خير بك في مجلة فصول الذي حدد هذه المستويات بـ:

«1- المستوى اللفظي، ويتعلق هذا المستوى من الغموض بما طرأ على القاموس الشعري المعاصر من تحويل جوهري في قيمته الداخلية، وذلك عن طريق انزلاق معيّن في دلالاتِ كثيرٍ من الألفاظ، أو ابتكارات جديدة لها، أو شحنها بمعنى لم تكن تحمله في الأصل أو لم تعتد أن تحمله.

2- المستوى المضموني للجملة، وهو مستوى يؤدّي إليه المستوى الأول، وينبع من إدراك الشاعر المعاصر أنَّ الشعر إضافة إلى طابعه السحري والرؤيوي يشكل ضرباً أعلى من المعرفة، وهذا يعني أن على المتلقي أن يكون على قدرٍ عالٍ من المعرفة والثقافة من أجل الدخول إلى عالم الجملة الشعرية وما تحمله من غموض.

3- المستوى الشكلي للجملة، ويكمن هذا المستوى في شكل الجملة اللغوي أو التعبيري، وفي العلائق الشكلية التي تحدّد مستوى الجملة، ودراسة هذا المستوى تتم عن طريق دراسة الصورة الشعرية المعاصرة في مختلف أنماطها وتنوعاتها، ولكي يوضح الناقد ما يعنيه هنا يقوم بعملية مقارنة سريعة بين الصورة الشعرية التقليدية التي تقوم على الاستعارة القريبة أو التشبيه لغاية، وبين نزوع الشاعر المعاصر إلى إيجاد صورة حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية، وتختلق أسساً جديدة للتعبير الشعري تنزع فيها الصورة الحديثة إلى

الحلول محلّ تلك الصورة القديمة»[1].

ومما لا شك فيه أن الإبهام إنما يتأتىَّ من عوامل متعددة، وفي أكثر من اتجاه، منها ما يعود إلى طبيعة الشعر ومنها ما يعود إلى تقنيات الشاعر وأدواته التعبيرية والفنية، ومنها كذلك ما مردّه إلى ثقافة الشاعر نفسه. وضمن هذه المحاور السابقة نستطيع أن نتلمس موضوعات الإبهام عند خليل حاوي التي يمكن أن نحصرها في اتجاهات ثلاثة هي: المكونات الثقافية والفكرية، والأبعاد والأدوات الفنية، وطبيعة القصيدة ومناخها عند حاوي، ووفق هذه الاتجاهات يتّضح الإبهام بوصفه صفةً ميّزت شعر حاوي على نحوٍ خاصّ، وتتقاطع حتى مع نماذج ليست بالقليلة في الشعر العربي الحديث.

المكونات الثقافية والفكرية:

إن جملة المعارف والثقافات التي أسهمت في تكوين شخصية حاوي لم تقتصر كما أسلفنا في غير موضع على ثقافة محلية، وإنما تجاوزتها إلى ثقافة أوسع، واستطاع أن ينيَ من خلال سعيه المعرفي فضاءً متعدّد المشارب، فنحا باتجاه ثقافيّ عالمي، ووفّر لـه اطلاعُه الواسع والأكاديمي أن يتواصل مع النتاج الشعري العالمي، وأن يطّلع على اتجاهاته، وأن يخوض المعترك النقدي الغربي كذلك، كل ذلك انعكس في شعره عمقاً ثقافياً ومعرفياً؛ كما أسهم بشكل أو بآخر في إذكاء حرفية فنية وجدت طريقها إلى الظهور في ثنايا قصائده، والقارئ المتتبع لشعره يستطيع أن يعثر بكل يسر على بصمات هذه الثقافة والوعي الفني اللذين يعكسان المنظومة الفكرية والثقافية العميقة لديه.

إن الحديث عن ثقافة خليل حاوي ومشاربه الفكرية مروراً بمحطات حياته تلقي الضوء على طبيعة خطابه الشعري الذي اتّسم بالعمق والانفتاح على نماذج معرفية وجدت طريقها إلى التعبير الشعري، مما عكست رقياً ونضجاً شعرياً حضارياً، وكنّا قد تعرّضنا في الفصل الثاني إلى تفاصيل حياته، والمحطات الأساسية فيها، والمشارب الثقافية التي هُيئت له، وما يهمنا في هذا المقام هو ما أثرّت فيه هذه الثقافة، وما أثرته في النص الشعري عنده، إضافةً

(1) خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، ص28–29.

إلى كونها عنصراً مهماً من عناصر الإبهام في شعره، ونتوقف عند الرمز الأسطوري والديني بوصفهما أنموذجين معرفيين وثقافيين استثمرهما في شعره، وما أضافه هذا الاستعمال تبعاً لبنيته الثقافية من مكامن الغموض والإبهام، لأن اطلاع الشاعر وغوصه من خلال الثقافة في عمق التجربة الإنسانية يستحيل عند كثيرٍ من المتلقّين إلى غموضٍ يرجع إلى طبيعة الاستعمال والدلالة.

الرمز الأسطوري:

« يزداد الغموض عمقاً وثراءً باستخدام الأسطورة في الشعر الحديث، وبذلك يتحقق الاعتناء الأخصب للمتلقي، وهو يضاعف مجهوده لالتقاط الأبعاد الإنسانية والحضارية والفكرية والواقعية، ويقوي حضورها، ويرفع من قدرتها التعبيرية، إذ يوصل اشتراكاته النفسية والوجدانية والفكرية من أجل صنع الرؤيا الشعرية»[1]، والشاعر عندما يستدعي الرمز الأسطوري ضمن النص فهو إنما يستدعي تجربة إنسانية لها بنيتها النفسية والفكرية، هذه التجربة التي وجد فيها صيغة تعبيرية وفنية مناسبة أراد لها التوظيف في نسيج النص، ولكن هل المتلقي على اطلاع بالبعد المعرفي لهذا الرمز الأسطوري الذي استخدمه الشاعر؟! هذا من جهة، وإن كان على اطلاع بهذا الرمز فهل يسعفه هذا الاطلاع على فهم التحوير أو الانزياح الدلالي لهذا الرمز عند الشاعر من جهة أخرى؟! وهنا يتأتّى الإبهام عند المتلقّي فهو ربما لا يكون على دراية بمدلول الرمز، أو لا يستطيع أن يفهم إيحاءه الذي أراد لـه الشاعر أن يكون، ونُمثّل لهذا الاستعمال الأسطوري ما كنّا ألقينا الضوء عليه من خلال دراسة الرمز الأسطوري بوصفه مصدراً من مصادر الصورة الشعرية في فصل سلف، وهو قصيدة (البحار والدرويش)، ونتمثل على وجه الخصوص رمز الكاهن الهندي الذي نذر أن يدفن نفسه في الأرض تاركاً المجال لروحه في أن تنساح في الكون، فاتّحد الجسد بالأرض، ونما الشعر واتحد مع الأعشاب والنباتات:

شرشّت رجلاه في الوحل وبات

(1) دريد الخواجة، الغموض الشعري، ص76.

ساكناً يمتص ما تنضحه الأرض المواتْ

في مكاوي جلده ينمو طفيلي النبات:

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق[1]

سيستوقف القارئ هنا ولا شك هذا السياقُ الذي سيجده غريباً ما لم يعرف مسبقاً هذا الرمز الأسطوري، ولا مجال في الحقيقة لفهم هذا السياق إلا من خلال الفهم العميق للأسطورة، ومن هنا لا بد أن يتولَّد الإبهام عند المتلقي الذي يجب ألاّ نعده قصوراً ذوقياً؛ لأن المتلقي لا يتوجب عليه في أي شكل من الأشكال أن يكون ناقداً متسلحاً بالمعارف الجمّة، ومن هنا لا بد أن يكون الإبهام مفرزاً منطقياً عند المتلقّي نتيجة للمخزون الثقافي عند الشاعر الذي وظف من خلاله هذه الصورة الأسطورية لتكون مجالاً عند المتلقي للغموض والإبهام.

في الاستعمال الأسطوري نسوق رمز العنقاء كمثال لتوظيف الأسطورة عند حاوي، وما يتأتى من إبهام من وراء هذا الاستعمال. والفينيق في التصور الأسطوري طائر تمتد حياته خمسمئة سنة، وكلمة (فينيق) هي الاسم الإغريقي للطائر، وتقول الأسطورة إنه طائر كان يعيش في القفار العربية، وعندما يحين موته كان الطائر يحضر محرقته بنفسه، وبعد أن يتحول جسده إلى رماد، يخرج من هذا الرماد فينيق آخر فتيّ يعيش المدة نفسها. يستفيد خليل حاوي من هذه الأسطورة ويوظفها في شعره في قصيدة (بعد الجليد) فيقول:

إن يكن رباه،

لا يحيي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا

في القرار

فلنعانِ من جحيم النار

(1) خليل حاوي، الديوان، ص43.

ما يمنحنا البعث اليقينا

أمماً تنفضُ عنها عفن التاريخ

واللعنة، والغيب الحزينا[1]

فالمتلقي أمام رمز أسطوري ربما لا يدركه، أو ربما تكون معرفته به معرفة سطحية، هذا البعد عن فهم البعد الدلالي للرمز الأسطوري سيبتعد بالقارئ بشكل أكيد عن إدراك الدلالة المرادة من قبل الشاعر، ومن هنا فإن عدم فهم هذا الرمز نتيجة لعدم الاطلاع أو المعرفة سيولد إبهاماً عند المتلقّي في فهم ما أراده الشاعر وما أراد أن يعبّر عنه.

الرمز الأسطوري عند خليل حاوي سبب مهم من أسباب غياب الدلالة أو إبهامها، فلا بد من الإحاطة –كما أسلفنا– بالبعد المعرفي والثقافي الذي أتاح هذا الاستخدام، وإلا فسوف يبدو الرمز الأسطوري حلقة ضبابية يقف عندها المتلقّي، ومن هنا كان الحضور الأسطوري المكثّف عند خليل حاوي سبباً رئيساً من أسباب الإبهام والغموض.

الرمز الديني:

ويضفي الرمز الديني ما يضفيه الرمز الأسطوري من إبهام وغموض في شعر حاوي، وقد يكون الرمز الديني أخفَّ وطأة في الإيغال والانغلاق من الرمز الأسطوري، وذلك تبعاً لطبيعته القريبة من النفس البشرية، ونعني بالرمز الديني الشخصيات الدينية المستقاة من المصادر السماوية الثلاثة (اليهودية والمسيحية والإسلامية)، وقد يتأتّى الانغلاق عند استحضار الرمز الديني تبعاً لخصوصيته، فربما كان الرمز المسيحي منغلقاً في الفهم عند المتلقي غير المسيحيّ، ومهما يكن من أمر فإن استحضار الشخصيات الدينية كرموز تهيئ بشكل أو بآخر إلى إبهام على مستوى الدلالة لا تنفكّ خيوطه إلا بمعرفة دقيقة بهذه الشخوص وبالأحداث الملازمة. ونتمثل بقصيدة (لعازر) التي وظف من خلالها شخصية (لعازر) صديق المسيح عليه السلام ليبنى عليها القصيدة كلها، وهو إذ يوظّف هذه الشخصية الإنجيلية بوصفها رمزاً حيوياً إنما يخلق جواً من الإبهام والغموض:

(1) خليل حاوي، الديوان ص125–126.

كيف يحييني ليجلو

عتمة غصت بها أختي الحزينة

دون أن يمسح عن جفنيَّ

حمى الرعب والرؤيا اللعينة:

لم يزل ما كان من قبل وكان

لم يزل ما كان:

برق فوق رأسي يتلو أفعوان

شارع تعبره الغول

وقطعان الكهوف المعتمة

مارد هشّم وجه الشمس

عرى زهوها عن جمجمة

عتمة تنزف من وهج الثمار

الجماهير التي يعلكها دولاب نار[1]

توفي (لعازر) صديق المسيح عليه السلام وها هي أخته ترجو المسيح عليه السلام أن يعيده إلى الحياة بعد الموت، فيفعل، ويأتي حاوي إلى هذه الشخصية فيحمّلها من الأبعاد والدلالات ما يحمّلها، ولنتوقّف مع المتلقي: هل سيتفهم هذا الرمز دون اطلاع على القصة كما وردت في الإنجيل؟! وكيف سيتلمس من جهة أخرى انزياحات حاوي وإيحاءاته التي سنلقي الضوء على بعضها من خلال إظهار إسقاطات هذه القصة على واقعه وواقع أمته.

الإطار العام للقصيدة يمكن تصوره كالتالي:

لعازر البطل = الإنسان العربي المعاصر.

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص 343– 344.

إحياء المسيح للعازر = المعجزة الإلهية

زوجة لعازر – الزوجة /الأم/ الأرض = الأمة العربية

في القصيدة تتوفر للبطل لعازر المعجزة الإلهية فيعود إلى عالم الحياة من عالم الموت لكن القضية التي تطرحها القصيدة تتعدى ما حدث في القصة كما رواها الإنجيل، وإن كانت تتخذ من قصة الإنجيل إطاراً عاماً لها»[1].

وقصيدة (لعازر 1962م) ترسم لوحة للواقع العربي الذي يعبر فيه خليل حاوي عن رفض البطل ممثَّلاً للإنسان العربي المعاصر العودة إلى الحياة، ومع انبعاثه يكون الانبعاث مشوَّهاً لانتفاء الرغبة في الحياة، وتمثل زوج لعازر الأمة العربية والأرض العربية التي تفشل محاولاتُها في إيقاظ رغبة الحياة عند البطل العَربي، فتتجه نتيجة هذا السكون أو الموت الحيوي الذي يمثله لعازر إلى فرسان المغول لإرضاء شهوتها، ولكن بحكم القوة الشريرة للمغول لا تستطيع الزوجة أن تحضن بذرة الحياة، وتيأس، ثم تنقلب إلى أفعى شريرة، فهذه الانزياحات الدلالية التي اتّخذت من هذه الشخصية الإنجيلية (لعازر) مهاداً لها لن يستطيع المتلقي – وإن كان على اطلاع بالقصة – أن يحيط بها وفق التحويرات والأبعاد الدلالية التي وفّرها خليل حاوي لها، ومن هنا فإن القصيدة التي شكلها حاوي سيبقى إيقاعها الدلالي والنفسي غريباً عن المتلقي:

كنت أسترحم عينيه

وفي عيني عار امرأة

أنت، تعرت لغريب

ولماذا عاد من حفرته

ميتاً كئيب[2]

---

(1) خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، ص41–42.

(2) خليل حاوي، الديوان ص349.

في هذا الإطار يستحيل الرمز الديني حقلاً خصباً للإبهام والغموض، سواء من عدم اطلاع المتلقي على النص أو الشخصية الدينية أم انزياحات الدلالة وتشعبها وفق تحويرات الشاعر.

ولا يمكننا كذلك إغفال الرموز التاريخية التي أسهمت في الإبهام والغموض في شعر حاوي، وكنا قد ألقينا الضوء من خلال التناصّ الأدبي على جملة من الشخصيات والأحداث التاريخية التي وظّفها في شعره، من خلال مجموعة (حجيم الكوميديا)، هذا التوظيف للرموز التاريخية كما أشرنا في موضع سابق أسهم في إبهام الدلالة سواء من احتمالية معرفة المتلقي للسياق واللحظة التاريخية أم احتمالية الانزياح والإسقاط التي اعتمدها خليل حاوي في استخدامه للرمز التاريخي.

الأبعاد والأدوات الفنية:

يرجع الإبهام والغموض في شعر الحداثة عامةً إلى جملة من العناصر الداخلية المكونة للنص الشعري، أي إلى طبيعة النص الداخلية بما تفرضه من خصوصية وصياغة فنية جديدة، محكومة بالتصوّر والرؤية، وشاعر الحداثة في صياغته النصَّ الحديث لا يقدِّم أية قيمة للموروث الفني التقليدي المحكوم بأطر وقوالب تعبيرية جاهزة، وإنما يلج إلى عوالم تتعدى نواميس التعبير الموروثة نزوعاً إلى عملية خلق تستحيل فيها اللغة إلى مدى تعبيري يخالف إلى حدٍ كبير دلالاتها المتواضع عليها، ويفتح فضاءات تأويلية تنزع إلى خلق جديد، أو بعبارة أخرى ليست وظيفة اللغة في الشعر الحديث هي ذاتها في الشعر العربي التقليدي، على أنها مادة الشعر عموماً مع اختلافٍ في الوظيفة والاستعمال.

والصورة بوصفها أداة فنية تختلف في توظيفها ما بين الشعر التقليدي وشعر الحداثة، ففي الشعر التقليدي غايتها التشبيه والمقاربة، مع الالتزام بمعايير المناسبة والتآلف النفسي، أما في شعر الحداثة فتتباين الوظيفة والمعايير، فهي تنزع إلى عملية خلق لا تراعي معايير المناسبة والتآلف وما إلى ذلك من قوانين فرضَها النقد القديم، فهي عملية تمرّد لا تتوخّى إلاّ الخلق دون أي اعتبارٍ لوظيفة المقاربة والتوضيح، ومن هنا فإن تحديد عوامل الغموض والإبهام من داخل

النص الشعري يفرض علينا تحديد أبعاد وأدوات فنية متعدّدة تسهم كلها في عملية انغلاق النص أمام المتلقي. ولا ننسى إشراك الشاعر الحديث المتلقي كعنصرٍ فعّالٍ من عناصر عملية الإبداع، على عكس التصور التقليدي الذي لا يتجاوز دورُ المتلقي فيه الاستقبال، كل هذه العناصر تسهم في إبهام النص الشعري الحديث، وأتوقف في هذه الزاوية عند ثلاث نقاط، هي: اللغة الشعرية بوصفها عنصراً مهماً من عناصر الإبهام الدلالي عند حاوي؛ والمساحة البيضاء؛ والصورة بوصفهما أداتين فنيتين من عوامل الإبهام عند حاوي.

اللغة الشعرية:

«المعروف أن لغة النثر أو اللغة العادية هي لغة ذات وظيفة إشارية مباشرة، وتهدف إلى التعبير عن شيء أو معنى معين محدد، أي إنها لغة دلالية تحاول الإمساك بالمعنى والقبض عليه بدلاً من الإشارة إليه أو الإيحاء به ... أما لغة الشعر الحداثي بخاصة فلغة إشارية إيحائية، لا تعين الأشياء أو المعاني مباشرة، وإنما بالرموز والأقنعة، تنفر من تسمية المعنى وتحديده، بل تتعالى على التسمية والتحديد»[1]، ومن هنا فالإيحاء أول ما يميّز لغة الحداثة عن اللغة العادية، وحتى عن لغة الشعر التقليدي، ولننظر في عمق هذه اللغة التي تفيض إيحاءً واتساع دلالة من خلال تساؤل حاوي عن إمكانية عودة البطل المخلّص في قصيدة (عودة إلى سدوم):

بدوي ضرب القيصر بالفرس

وطفل ناصري وحفاة

روضوا الوحش بروما سحبوا

الأنياب من فكِّ الطغاة

ربّ ماذا؟

ربّ ماذا؟

(1) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص249.

هل تعود المعجزات؟[1]

فالسؤال الذي يطرحه الشاعر لا يتوقف عند البعد الضيق الذي ينتظر الإجابة، ولكن في هذه اللغة تستطيع أن تلمس أفقاً أبعد من الحدود الاعتبارية، هو المعجزة،وهو عودة المجد الغابر، وظهور المسيح، وكلها معجزات.. وهذا الواقع لا تغيّره إلا المعجزة، ولكن هل تعود المعجزات؟ .. يطرح هذا السؤالُ تأملاتٍ أكثر مما يتوخى إجابة دقيقة، ومن هنا كانت اللغة مجالاً واسعاً للإيحاء عنده أكثر منه عَرْضاً لرأي أو تصوراً لحقيقة. ومن هنا نقول: «لغة الشعر الحداثي ليست لوحاً زجاجياً نقياً يظهر ما تحته، ليست لغة شفافة تشفّ المعنى، وإنما هي إيحائية إشارية تومئ إلى المعنى وتشير إليه، وهي هكذا عند شعراء الحداثة العربية المعاصرة»[2]، وبهذا المفهوم لا يتوخّى النظر في هذه اللغة بطريقة سطحية، وإنما يتوخى فيها الاستبطان والولوج إلى العمق، وفق تأويل يستطيع أن يضيء هذا الانزياح والإيحاء، وهذا ما يقع على عاتق المتلقي، ومن ثَمَّ سيتسبب هذا الإبهام والغموض في تتبع المعنى، ونسوق هذا المقطع من قصيدته (وجوه السندباد) التي سيقف المتلقي أمامها وقفة لن تمنعه من الاعتراف بغموضه:

إن خلف الباب

في صمت الزوايا

يحفر الموج، وتدوي الهمهمة

إن في وجهك آثاراً

من الموج، وما محَّى، وحفَّر

وأنا عدت من التيار وجهاً

ضاع في الحمّى

وفي الموج تكَسَّرْ

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص159.

(2) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص250.

بعضنا مات، ادفنيه، ولماذا

نعجن الوهم ونطلي الجمجمة؟[1]

ونلتفت إلى سبب آخر من أسباب الإبهام الذي تُولّده اللغة الشعرية في شعر الحداثة، وهو الخلق؛ أي غاية اللغة في شعر الحداثة، وهذا ما يوضّحه أدونيس في ضوء الحديث عن الفرق بين الكتابة الشعرية العربية القديمة والكتابة الحديثة فيقول: إن « القصيدة الحديثة خلق تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق، محل لغة التعبير »[2]، فالشعر الحداثي يهدف إلى خلق عالم جديد يبتعد عن العادي والواقع، وهو في نزوعه هذا يعبّر عن محاولة خاصة تنبع من الرؤيا، والسؤال: هل المتلقي قادر على تتبع تفاصيل هذا العالم الجديد أو المعطيات الجديدة؟! وهل هو قادر على الكشف أو استيعاب هذا العالم الذي لا ينعت بنعوتٍ محددة أو يتكشف في الإطار المألوف؟! فهذا النزوع لدى الشاعر الحديث في لغته سيؤدي بلا شك إلى خلق جوٍّ من الغموض في سعيه الجاهد والحثيث إلى صوغ عالم جديد مهما كان الباعث عليه، وحاوي شاعر اتّخذ من الحداثة جهته الفنية، فهو كغيره من شعراء الحداثة يفتش عن عالمه الخاص الذي يصنعه بشعره، وبديهي أن يتحمّل النصّ الشعري ما يتحمّله من الغموض نتيجةً منطقيةً لهذا النزوع:

أسندي الأنقاض بالأنقاض

شدّيها .. على صدري اطمئنّي

سوف تخضرّ

غداً في أعضاء طفل

عمره منك ومني

دمنا في دمه يسترجع

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص251.

(2) أدونيس، زمن الشعر ص40.

الخصب المغنّي

حلمه، ذكرى لنا،

رجع لما كنّا وكان

ويمرّ العمر مهزوماً

ويعوي عند رجليه

ورجلينا الزمان[1].

في ضوء ما تقدّم لا بد للمتلقي من أن يتوقف ملياً أمام النص الحداثي؛ لأنه سيكون أمام لغةٍ تغاير المنحى العادي في الاستعمال، لغة تتّخذ الإيحاء خاصية مميزة لها، وتنفتح أمام آفاق لا يناسبها التعامل السطحي لاستنباط مدلولاتها وانزياحاتها، لغة تنزع باتجاه بناء عالم مغاير للعالم العادي، فمن الطبيعي أن يتولّد الغموض في ذهن المتلقي تبعاً للطبيعة البنائية للغة في الشعر الحديث، ومن هنا لا بد من التوقف عند مفهوم اللغة الشعرية التي لم أعرضها في سياقٍ عام متشعّب، وإنما عرضتها في سياق الإبهام، واكتفيت بالتوقف عند الإيحاء والطبيعة الغامضة وعملية الخلق، لتقديم نماذج توضّح سبب الغياب الدلاليّ لدى المتلقي، ولم أتعامل مع مفهوم اللغة الشعرية في الإطار الواسع إلاّ بما عناه الإبهام وما أسهمت به اللغة في هذا الإبهام.

ونلمح في أغلب مقدمات قصائد الديوان عند حاوي توطئاتٍ يقدّمها الشاعر قبل القصائد، وهذا ما يشير إلى وعيه بغموض أو إبهام كثير من قصائده، وهذا الأمر يقدّم للمتلقي نوعاً من الاستئناس الذي سيساعده بلا شك على إدراك بعض الدلالات الغامضة في شعره وتلمّسها.

البياض أو المساحة النقطية:

تبدو التسمية لهذه الظاهرة في الوهلة الأولى تسمية غريبة من حيث الدلالة، لكننا نقصد

(1) خليل حاوي، الديوان ص251–252.

بالبياض أو المساحة النقطية ما يتركه الشاعر من نقاط بين الكلمات أو الأسطر الشعرية مدلّلاً عليها بنقط متعدّدة على الشكل (....)، وإذا ما نظرنا في كثير من نصوص شعر الحداثة فسنجد هذه النقاط في مواضع متباينة من النص، ونسأل: لماذا هذا التنقيط الذي يتركه الشاعر بين مفرداته تارة وبين جمله وسياقاته تارة أخرى؟![1].

هذا الفراغ النقطي الذي يتركه الشاعر إنما هو راجع إلى المتلقي، وعليه تقع تبعة ملئه وفق الدلالة التي يتوخّاها الشاعر، وربما يحيلنا هذا الأمر إلى مفهوم « أفق التوقّع» الذي ظهر في دراسات التلقّي، وتحديداً في نظرية التلقي، «ويرى ياوس أن ما اصطُلح على تسميته بـ(أفق التوقع) إنما هو نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أيّ نصٍّ، ويربط ياوس بين عملية التلقي وأفق التوقعات على أساس أن المتلقي يعيد بناء هذا الأفق، ومن ثم يمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه من هذه الأعمال»[2]، ولا نريد الغوص في تفاصيل نظرية التلقي إلا من حيث الأخذ بما يمكّننا من الربط بين مفهوم البياض وأفق التوقع، ومن هذا الربط نجد أن البياض ربما يعني جانباً من جوانب أفق التوقع، ومرده إلى أنّ المتلقي بحكم التجربة والتعامل مع النصوص السابقة لا بد أن يكون لديه أفقه الخاص الذي سيملأ به هذا الفراغ الذي تركه الشاعر وفق رؤيته الخاصة، وبالتالي سيكون هذا النص أمام القارئ الذي سيضفي عليه شخصياً بقية الدلالة بحسب تكوينه النفسي والثقافي المحكوم بالتجربة.

لا بـد أن يترك هـذا الأمرُ غموضاً وإبهاماً؛ لأنه ربما لا يلتقي أفقُ المتلقي مع أفق المبدع، وهنا ينشأ الإبهام في البحث عن المعنى، ومهما يكن من أمر، فإن ظاهرة البياض أو المساحة النقطيـة تتبدّى واضحةً في شعر خليل حاوي، ونقدم نماذج من قصائده تُظهر هذا الأمر جلياً، وما يسببه من الإبهام في تتبع الدلالة في أثناء ملء الفراغ، نأخذ مثالاً على هذه المساحة النقطية قصيدة (البحار الدرويش) وما يتركه خليل للمتلقي من فراغات:

... وأرى، ماذا أرى

موتاً، رماد وحريقْ...

---

(1) عبد الرحمن القعود، انظر الإبهام في شعر الحداثة، ص284—285.

(2) روبرت هولب،نظرية التلقي، ص:16، وستارو بنسكي وآخرون، نظرية التلقي، ص:95.

نزلتْ في الشَّاطئِ الغربي

حدِّقْ تَرها .. أم لا تطيقْ؟

.... ذلك الغولَ الذي يُرْغي

فيُرغي الطّينُ محموماً، وتنحمُّ الموانى

وإذا بالأرض حُبلى تتلوَّى وتعاني

فورة في الطين من آنٍ لآنِ

فورة كانت أثينا ثم روما ...[1]

ونقدم نموذجاً آخر لحضور المساحة النقطية وهو قصيدة (وجوه السندباد):

لون لبنان وطيبه

متعبٌ، دوَّامةٌ عمياءُ،

هذا اللولبُ الملتفُّ حولي

ذلك التيارُ دوني والدُّوارْ،

متعبٌ .. ماءٌ .. أراجيحُ الحريرْ

متعبٌ ... ماءٌ .. دوارْ ...

وتلمَّستُ حدَيد الجسرِ[2].

«فالمتلقي أمام فراغ نقطي يستدعي الملء، وليس أمام تفسير للنص أو بحث، ومن هنا فالمعنى لا يستخرج من النص أو تشكله المفاتيح النصية، بل الأحرى أنه يتحقّق من خلال التفاعل بين القارئ والنص»[3]، ومن هنا يكون الإبهام والغموض نتيجةً منطقية للفراغ الذي تركه الشاعر، فإن أمكن ملؤه نتيجة تطابق أفقي التوقع لم تكن عملية التفسير عسيرة، أما إن

---

(1) خليل حاوي، الديوان ص45—46.

(2) خليل حاوي، الديوان ص244.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي ص26.

تعذر ذلك فالمتلقي أمام حالة من حالات انغلاق النص وغياب الدلالة وإبهامها.

الصورة:

الصورة في شعر الحداثة عنصر فنّي أساسيّ في إطار إبهام العلاقات اللغوية، ويرجع ذلك إلى طبيعة الصورة الحديثة الصادرة عن معايير ومرجعيات تحدّ من انزياحها الدلالي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن أداة الصورة الشعرية –أي الخيال– لا يقوم على استدعاء عناصر متآلفة، أو محقّقة لتناغم ظاهر يوضح الدلالة، وإنما في كثير من الأحيان يقوم على جمع جزئيات متنافرة، ومن هنا يغدو البحث عن رابط بينها عمليةً عسيرة لا بد أن تتسبب في الإبهام والغموض، وقد أكثرنا من القول في طبيعة الصورة، وأستحضر مثالاً يبين الأثر الذي تتركه في صعوبة تتبع الدلالة كنموذج من نماذج إبهام الصورة عند حاوي، يقول في قصيدة (ضباب وبروق):

في جبالٍ من كوابيس التخلّي والسهادْ

حيث حطَّتْ بومةٌ خرساءُ

تجترُّ السوادْ

الصَّدى، والظُّل، والدمعُ جمادْ،

يتجلَّى فارسٌ غضٌّ منيعْ

فارسٌ يمسح غصَّاتِ الحزانى والجياعْ

ويعرِّي الفعلَ

من اسمٍ وظرفٍ وقناعْ[1].

ولنتأمل في هذه الصورة التي جمعت كثيراً من المحسوسات والمجردات: جبال، كوابيس، التخلي، السهاد، البومة، السواد، الصدى، الظل، الدمع، جماد ... وهذه الجزئيات لا

(1) خليل حاوي، الديوان ص414–415.

تجمعها صيغة متناغمة أو متسقة، ووحده الشاعر الذي يجمع بينها في سياق الصورة التي تهدف إلى الخلق بجمع هذه المتنافرات وتوليد أو إبداع عالم يريد تكوينه، وهذه الصورة أمام المتلقي قد تكون بعيدة عن متناول الفهم والاستيعاب، فتغدو ضرباً من التجلي الظاهرِ لغةً، البعيدِ عن الفهم والمغلق عن الإدراك معنىً، فتتبدّى لنا الصورة في هذا الاتجاه مجالاً حيوياً حاضناً للغموض والإبهام.

طبيعة القصيدة ومناخها عند حاوي:

لا بد أن تستوقف قارئ ديوان حاوي هذه الظاهرة الفريدة التي تناولت الشعر العربي الحديث ضمن رؤية خاصة يمكن أن نطلق عليها تسمية الظاهرة الحاوية في الشعر العربي الحديث، نقف في الديوان عند نصوص لها سيميائيتها الخاصة التي تحيل اللغة إلى عوالم متفردة، سواء من جهة التعبير المخصوص أم من جهة البناء الفني، نقف أمام أي نص من الديوان ونقرّ بهذه الصياغة الجديدة، والتصور الجديد لمفهوم الشعر بشكل عام، فللمفردة حضور ليس كحضور المفردة، وللصورة وجه لا تحدّه ملامح الصور، نعثر على بصمة خاصة وطريقة خاصة في التعاطي، وربما لاحظت الدكتورة ريتا عوض بعض هذه الملامح المنفردة التي دعتها إلى الإقرار بأنها أمام ظاهرة شعرية لها خصوصيتها وحضورها، ولها منهجها الفني الذي عاد بالشعر العربي إلى دوره الحضاري[1]، وعندما يتعامل القارئ مع شعر حاوي سيقرّ بأنه يتعامل مع شاعر لا يشبه أقرانه الذين جمعهم رحم التجربة الحديثة، وسيقف طويلاً عند هذه اللغة وهذا البناء الفني الرفيع الذي يعكس وعياً حاداً بمفردات الشعر الفنية، وكذلك حرفية من نوع خاص لا يستطيع النقد مهما بلغ من قدرة على النفوذ إلى أن يحدّد ملامحها بشكل واضح، وكذلك يعكس هذا النتاجُ الشعري سعيَه اللاهث إلى إعادة القصيدة وإعادة تكوينها ضمن صيغة مغايرة، ليس همها الوحيد التمايز عن النص القديم فحسب، بل التمايز عن النتاج الحديث لشعراء الحداثة، وربما كان مناخ القصيدة الحاوية أكثر الشواهد على تميّزها، فقصيدة حاوي تمثّلُ حالة صادقة، إنها تمثّل ذاته في انصهار حرفي مع الموضوع، تستطيع أن ترى وجه خليل وحضوره في كل جزء من أجزاء القصيدة، ولست تقرأ النص،

(1) خليل حاوي، مقدمة الديوان ص5–33.

بل تقرأ عيني خليل وصوته وانفعالـه وتأمله وتفاؤلـه وانكساره وتقلّبه بين الحالات الشعورية المتناقضة، ثقافتة وأيديولوجيته وفكره، وتستطيع أن تقول: إن حضور القصيدة هو حضور حيوي لخليل، تقرأ في القصيدة تفاصيل الحياة، بكابوسيتها وقلقها باحتضارها وانبعاثها، بسكونها وتفجّرها، ويستحيل النص إلى عالم لـه وجهه الأصيل، أمام هذه الحالات لا بد أن يقف المتلقي موقف المتسائل والملحّ ما لم تتوافر لـه دراية بمنحى خليل وفهمه للقصيدة، فمن دون معرفة هذا الفهم ستنغلق القصيدة أمام المتلقّي، وستتبدَّى الطريق إليها وعرةً صعبةً، هذا المناخ الذي توفّره قصيدة حاوي إنما يترك إلى جانب التساؤل حيّزاً للإعجاب، والتأمل يحيلك إلى إعادة قراءة النص مع إقرارك بمواطن فنية ربما لا تستطيع أن تشير إليها، وإنما تنعكس من جرّاء هذا المناخ وهذا الاستعمال الفني الراقي الذي كان وليداً لنظرة الشاعر وفهمه الخاص للشعر.

ملاحظات عامة في شعر خليل حاوي

1- تعدد المشاربِ والمصادر والاتجاهات في استخدام الرمز الأسطوري، فالشاعر ينوّع في هذه الرموز، ولا يقتصر توظيفه للأسطورة على بيئة معينة، فقد استخدم رموزًا أسطوريةً شرقيةً وغربيةً، مما يدلّل على ثقافة غنية، وحرفية في الاستلهام والتوظيف.

2- تعدّد الرموز الأسطورية ضمن النص الواحد، فكثيراً ما نرى أن خليلاً لم يكتفِ بتوظيف رمز واحد فحسب، بل تستحيل القصيدة عنده إلى مجموعة متنوّعة يستطيع الشاعر أن يتكيّف بها ويطوّعها في اتجاه وسياق خاصَّين يخدمان الفكرة، دون تنافر العناصر الفنية المجتمعة.

3- نزوع المفردة لديه إلى بعدٍ أسطوري خاصّ، كل هذا في بيئة فنية مميّزة قادرة على الصهر وإضفاء نوعٍ من التجانسِ الفني ضمن لغةٍ خاصّة لها حضورها الفني.

4- التركيز على مفردات تحمل من الإيحاءات ما تحمله وتكاد تكون مميزة لكثرة الاستعمال، يتحكم خليل بانزياحاتها ودلالاتها من قبل (الكهف أشداق الناصري قاع اللحم...).

5- الاستفادة من النصوص القديمة موضوعاً، وتحويرها بما يخدم قناعته وموقفه من الحياة، والبراعة في توظيف الشخوص التاريخية مع مقدرة فنية ووعي بآلية الإسقاط على الواقع في سياق التناص الأدبي والديني.

6- إن توظيف حاوي الأسطوريّ والدينيّ والتناصّ وفّر لقصيدته بُعداً فنّياً راقياً، ولعبارته تكثيفاً دلالياً مكّنه من التعبير الراقي عن موقفه من الحياة وأيديولوجيته الفكرية والإنسانية.

7- النص الشعري عند حاوي يمثل حالة تتكشف من خلال تتبعها الظروف النفسية والاجتماعية والسياسية والشخصية للشاعر، فالنص تعبير عن خليل حاوي بكلّ ما تحمله نفسه من انكسارات وألم وأمل وتفاؤل ورغبة في الثورة ويأس من التغيير.

8- يعكس النص الشعري عند حاوي وعياً كبيراً عند الشاعر إلى جانب كونه يعكس نضجاً فنياً وإبداعياً راقياً. كما يعكس التزاماً للشاعر بقضايا أمته وهاجسه القلق المضطرب

الذي يتأرجح بين الأمل بعودتها إلى دورها الحضاري القديم وبين اليأس من الانبعاث والحياة.

9- تمثل شخصية البطل عند حاوي هاجساً له حضوره الكبير، ويمثل عند لحظة الخلاص والانبعاث الحقيقي، والبطل عنده متأرجح بين غياب وموت وحضور وانبعاث، وكثيراً ما كان البطل متمثّلاً بشخصيتي النبيّين محمّد وعيسى عليهما السلام.

10- تمتاز قصائد حاوي بالوحدة العضوية، فأنت أمام نصٍّ يتّصف بالتماسك والربط المحكم بين أجزائه، تسوده روح نفسية واحدة وشعورية، لذلك كان من الصعب بمكان أن تدلّل على فكرة في الاستشهاد ضمن مقبوس من القصيدة، بل إنك تضطر إلى ثبت عدد من الأسطر الشعرية اللاحقة التي ربما لا تخدم الاستشهاد نتيجة لاتّصاف النص بهذه الوحدة.

11- اللغة الشعرية عند حاوي من العوامل المميزة لشعره، فهي تشترك في انتمائها إلى لغة الشعر الحديث من حيث البناء الفني المغاير والابتعاد عن العادية والواقعية، نزوعاً إلى خلق عالم جديد، أداته اللغة، ولكن ثمة خصوصية في لغة حاوي، ربما لا يسعفك البحث والتدقيق في تحديد ملامحها، لكنَّك تقرُّ بطبيعتها وروحها الخاصة، التي تومئ إلى خليل، وهذا ما يمكن أن نسمّيه الاستعمال الفني الخاص للمفردة التي تترك أثراً شعورياً خاصاً نتيجة للسياق الذي وجدت فيه مما يكسبها إيقاعاً خاصاً مميزاً عند خليل دون سواه من شعراء الحداثة العربية.

12- عبرت عنوانات الدواوين عند خليل حاوي تعبيراً صادقاً عن محطات حياته المتنوعة، بدءاً من مجموعته (نهر الرماد)، وصولاً إلى آخر مجموعاته (جحيم الكوميديا)، وهذا يعكس وعياً فنّياً عند الشاعر، ورسماً لطريقه في عالم الشعر ضمن رؤية متّزنة ومدروسة، معبّرة عن الظرف والحالة والمرحلة تعبيراً دقيقاً وذكياً.

13- تدل الصورة الشعرية عند حاوي على تمرّس وذكاء في استدعاء مكوناتها، ناهيك عن غناها الفنّي ودلالاتها، والصورة كأية مفردة فنية عنده تتّسق ضمن بناء هندسيّ ذكيّ ومتقن، مما يدلّل على غنىً فنيٍّ ومراس كبير أضفى ما أضفاه على صوره التي تعدّدت في

المستوى النقدي، واتسقت ضمن هيكلية خاصة ميزت أسلوبه على العموم.

14- انطلق حاوي في موقفه من الحضارة الغربية من باب الرفض والنفور، ولخّص رحلته الشعرية بمحاولات البحث عن الحقيقة، كما استهلّ به ديوانه الأول، وكانت شخصية السندباد الشخصية الأثيرة لديه، بل وحّد بينه وبينها في هاجس البحث عن المعرفة والحقيقة. وموقفه العام من الحضارة كلها موقف رافض ومتردّد، وغير مطمئنٍ لإفرازاتها ومعطياتها.

15- اتّسمت كثير من قصائد الديوان بالإبهام، ولذلك كنا نجده يقدم لهذه القصائد بمقدمات نثرية، وأحياناً بأبيات شعر؛ لتلقي الضوء والاستئناس على كثير من الموضوعات التي سيتبدّى فيها الإبهامُ وغياب الدلالة أمراً عادياً، ومن هنا كانت كثير من نصوصه مفعمةً بالإشارات التي لا يمكن تتبع الدلالة فيها إلا بالاتكاء على المقدّمات التي أفردها في مقدمة القصائد.

16- لا بد لمتلقّي شعر حاوي من الإحاطة والتسلّح بثقافة عالية يستطيع من خلالها أن يلقي الضوء ويتلّمس الجوانب الإبداعية التي انفرد فيها؛ لأن النص الشعري عنده يمثّل بيئةً معرفيةً وثقافيةً وفكريةً وفنيةً في آنٍ معاً لا بد أن تترك في ذهن المتلقي تساؤلات عديدة، ومن هنا لا بد من التسلح برصيد معرفي وثقافي يمكّن المتلقي من التفاعل مع نص حاوي وجلاء طبيعته وبنائه الفني الرفيع.

هذه إضاءات على شعر خليل حاوي، لا أزعم القول إنها ترصد كل النقاط الفنية لديه، وإنما تلقي الضوء على ما استوقفني في شعره من ملاحظات عامة تلخّص هذه الدراسة، وما أسعفني به جهدي في رصد أبرز العلامات الفارقة في شعره وتتبعها، ومهما يكن من أمر هذه الدراسة فإننا أمام شاعر لم يوفَّ حقه، ودليل ذلك قلة الدراسات التي أفردته موضوعاً لها، ومع ذلك يبقى خليل حاوي علامةً مضيئةً ومحطةً غنية من محطات شعرنا العربي الحديث.

ثبت المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية:

1. القرآن الكريم.
2. الكتاب المقدس: بيروت، دار المشرق، 1988، ط4.
3. ابن برد، بشار: الديوان /الجزء الأول/

تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957 د.ط

4. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر

تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1978، ط3.

5. ابن الرومي: الديوان

تحقيق: حسين نصّار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، د.ط.

6. ابن الزملكاني: التبيان في علم البيان

تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1964، د.ط.

7. ابن سينا:

أ- الإشارات والتنبيهات.

تحقيق: سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف، 1960، ط2.

ب- رسالة حي بن يقظان.

تحقيق: ميكائيل بن يحيى المهراني، 1989، طبعة ليدن، مطبعة بريل.

ج- عيون الحكمة.

تحقيق: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار القلم، 1980، ط2.

د- كتاب الشفاء.

تحقيق: حسن زادة الأملي، بيروت، مكتب الإعلام الإسلامي، 1997، ط1.

هـ-	كتاب الشفاء.
تحقيق: جورج قنواتي وسعيد زايد،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1975، د.ط.
و-	كتاب الشفاء /الإلهيات/.
تحقيق: محمد يوسف موسى وسعيد زيدان، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1960، د.ط.
ز-	كتاب الشفاء /فن الشعر/.
تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار النهضة المصرية،1953، د.ط.

8.	ابن المعتز: الديوان.
تحقيق: برنارد لودين، استنبول، وزارة المعارف، د.ط، د.ت.

9.	ابن منظور: لسان العرب.
تصحيح: أمين عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، بيروت، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، 1996، ط1.

10.	أبو أحمد، حامد: نقد الحداثة، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1994، د.ط.

11.	أبو تمام: الديوان.
شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبدو عزام، مصر، دار المعارف، 1965، د.ط.

12.	أدونيس:
أ-	أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دمشق، دار المدى، 1996، د.ط.
ب-	زمن الشعر: بيروت، دار العودة، 1972، ط1.

13.	أرسطو: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار النهضة المصرية، 1953، د.ط.

14.	إسماعيل، عز الدين:
أ-	التفسير النفسي للأدب، القاهرة، دار المعارف، 1963، د.ط.
ب-	التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، 1981، ط4.

ج-	الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967، د.ط.
د-	الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

15. الأيوبي، ياسين:
الرمزية، لبنان، طرابلس، 1988، ط2.

16. البخاري، أبو عبد الله بن إسماعيل الجعفي: صحيح البخاري (كتاب الجهاد والسير) دمشق، دار الفيحاء.

17. بدوي، محمد مصطفى:
كولردج، القاهرة دار المعارف، د.ت، د.ط .

18. البرقوقي، عبد الرحمن:
شرح ديوان المتنبي، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986، د.ط.

19. بعلبكي، منير:
المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1988.

20. البقاعي، محمد خير:
أ-	آفاق التناصية المفهوم والمنظور ترجمة: محمد خير البقاعي الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، د.ط.
ب-	دراسات في النص والتناصية، حلب مركز الإنماء الحضاري، 1998، ط1.

21. جبر، جميل:
خليل حاوي، بيروت دار المشرق، 1991،ط1.

22. جبران، جبران خليل:
المجموعة الكاملة، بيروت، دار ميوزيك للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع، 2001، د.ط.

23. جحا، ميشال خليل:
الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، بيروت، دار العودة، 1999، ط.1.

24. الجرجاني، عبد القاهر:
أ- أسرار البلاغة: تحقيق: محمد رشيد رضا، القاهرة، مطبعة المنار، 1925، ط2.
ب- أسرار البلاغة: تحقيق: ريتر، استنبول، وزارة المعارف، 1954، د.ط.
ج- أسرار البلاغة: تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني، 1991، ط1.
د- دلائل الإعجاز: تحقيق: محمد عبده ومحمود الشنقيطي، القاهرة، دار المنار، 1331هـ، ط2.
هـ- دلائل الإعجاز: تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1984،ط1.
و- دلائل الإعجاز: تعليق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1992، ط3.
25. جيدة، عبد الحميد:
الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، لبنان، طرابلس، دار الشمال، 1986، د.ط.
26. الحاوي، إبراهيم:
حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1984، ط1.
27. حاوي، إيليا:
مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، بيروت، دار الثقافة، د.ت، د.ط.
28. حاوي، خليل:
الديوان، بيروت دار العودة، 2001، د.ط.
29. حسن، حامد:
الشعر بنية وتشريحاً، دمشق، مؤسسة الوحدة، 1987، د.ط.
30. الحفني، عبد المنعم:
معجم مصطلحات الصوفية، بيروت دار المسيرة، 1980.

31. حلبي، علي عبد الرزاق:
المجتمع والثقافة والشخصية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعيَّة، د.ت، د.ط.
32. الخال، يوسف:
الحداثة في الشعر، بيروت دار الطليعة، 1978، ط1.
33. الخواجة، يحيى:
الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، حمص، دار الذاكرة، 1991 ط2.
34. الربعي، جلال:
الأسطورة والرمز عند بدر شاكر السياب، تونس، دار محمد علي 2003 ط1
35. الروبي، ألفت كمال:
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، بيروت، دار التنوير، 1983،ط1
36. داود، أنس:
الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ليبيا، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت، د.ط.
37. درويش، العربي حسن:
النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار الاتحاد العربي، د.ت، ط2.
38. درويش، محمود:
الديوان، بيروت دار العودة، 1994، ط14.
39. دهمان، أحمد علي:
الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دمشق، دار طلاس، 1986، ط1.
40. الدينوري، ابن قتيبة:
أ- الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، 1966، ط2.
ب- الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار الحديث، 1996، ط1.

41. الساعي، أحمد بسام:
الصورة بين البلاغة والنقد، بيروت، دار المنار، 1984، ط1.
42. سعدون، فريد:
الصورة الشعرية عند السياب، جامعة دمشق، أطروحة ماجستير، إشراف د.وائل بركات، 1997.
43. سلاّم، محمد زغلول:
أ- النقد العربي الحديث، القاهرة، المكتبة الأنجلو- مصرية، 1964، ط1.
ب- النقد العربي الحديث، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت، د.ط.
44. سليمان، خالد:
أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، الأردن، منشورات جامعة اليرموك، 1987، د.ط.
45. سوّاح، فراس:
لغز عشتار، قبرص، سومر للدراسات والنشر، 1985، ط1.
46. سيرة الملك الظاهر بيبرس، بيروت، المكتبة الثقافية، 1984، د.ط.
47. الشابّي، أبو القاسم:
أ- الديوان، بيروت، دار صادر، د.ت، د.ط.
ب- ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، ضبط وشرح محمد نبيل طريفي، بيروت، المكتبة العصرية، 2002، ط1.
48. الشايب، أحمد:
أصول النقد الأدبي، القاهرة، نهضة مصر، 1960، ط2.
49. شريح، محمود:
خليل حاوي وأنطون سعادة، روابط الفكر الروحي، بيروت، دار نلسن، 1995، ط1.
50. شكري، عبد الرحمن:
الديوان، تحقيق: نقولا يوسف، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1960، ط1.

51. الشملي، منجي:
الفكر والأدب في ضوء التنظير والتطبيق، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1985، د.ط.
52. صالح، بشري موسى:
الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994، ط1.
53. صبح، علي علي:
البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، 1996، د.ط.
54. الصحناوي، هدى:
الإبداع الاستعاري في الشعر،/الشعر السوري نموذجاً/ دمشق، دار بترا للطباعة والنشر، 1997، د.ط.
55. ضيف، شوقي:
دراسات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة دار المعارف، د.ت، د.ط.
56. طبانة، بدوي:
قضايا النقد الأدبي، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، 1971، د.ط.
57. الطوانسي، شكري:
مستويات البناء الشعري عند إبراهيم أبي سنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، د.ط.
58. عاصي، ميشال:
الفن والأدب، بيروت، المكتب التجاري، 1970، ط2.
59. عباس، إحسان:
فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، 1959، ط2.
60. عبد الدايم، صابر:
التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1990، ط1.
61. عبد الله، محمد حسن:
الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، 1981، د.ط.

62. عساف، ساسين:
الصورة الشعرية /وجهات نظر غربية وعربية/ بيروت، دار مارون عبود، 1985، د.ط.
63. العسكري، أبو هلال:
أ- الصناعتين،تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، د.ت ، د.ط.
ب- الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، 1952، ط1.
64. العشماوي، محمد زكي:
أ- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، 1984، د.ط.
ب- قضايا النقد الأدبي المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، د.ط.
65. عصفور، جابر:
أ- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، دار التنوير، 1983، ط2.
ب- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ط3.
66. عفيفي، محمد الصادق:
النقد التطبيقي والموازنات، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1978، د.ط.
67. العقاد، عباس محمود:
اللغة الشاعرة، القاهرة، 1960، د.ط.
68. العلوي، ابن طباطبا:
أ- عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة، شركة فن

الطباعة، 1956، د.ط.

ب- عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1980، د.ط.

ج- عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، الرياض، دار العلوم، 1985، د.ط.

69. عوض، ريتا:

أ- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978، ط1.

ب- خليل حاوي، فلسفة الشعر والحضارة، بيروت، دار النهار، بالتعاون مع مؤسسة سعادة للثقافة، 2002، ط1.

70. غالب، مصطفى:

في سبيل موسوعة فلسفية، مكتبة الهلال، 1979، د.ط.

71. الفارابي:

أ- آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق: إبراهيم جزيني، بيروت، دار القاموس الحديث، د.ت د.ط.

ب- إحصاء العلوم، تحقيق: عثمان محمد أمين، القاهرة، دار مكتبة السعادة، 1931، د.ط

72. فتحي، إبراهيم:

معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، تونس، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، 1986.

73. فيدوح، عبد القادر:

الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب،1992، د.ط.

74. قاسم، محمود:

الخيال في مذهب ابن عربي، القاهرة، معهد الدراسات والبحوث،1969، د.ط.

75. القرطاجني، حازم:
منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1986، ط3.
76. قمير، يوحنا:
نيتشة نبي المتفوق، بيروت دار المشرق، 1986، د.ط.
77. القيرواني، ابن رشد:
أ- العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1963، ط3.
ب- العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت،دار الجيل، 1981، ط5.
ج- العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت دار المعرفة، 1988،ط1.
78. الكبير،حسن أحمد:
تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث،القاهرة، 1978، د.ط.
79. الكتاني، محمد:
الصراع بين القديم والجديد، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1982، ط1.
80. كليب، سعد الدين:
الأسطورة والرمز في الشعر العربي الحديث في سورية 1960-1980، جامعة حلب، أطروحة، 1986.
81. المتنبي، أبو الطيب:
الديوان، شرح: أبو البقاء العكبري، ضبط وتصحيح: مصطفى السقا وآخرون، بيروت، دار المعرفة، د.ت، د.ط.
82. مجاهد، أحمد:
أشكال التناص الشعري، (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية) القاهرة، الهيئة

العامة للكتب، 1998، د.ط.

83. مرتضى، عبد الملك:

السبع معلقات (مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها) دمشق اتحاد الكتاب العرب، 1998، د.ط.

84. مندور، محمد:

أ- الأدب ومذاهبه، القاهرة، مكتب نهضة مصر، 1957، ط2.

ب- النقد والنقاد المعاصرون، مكتب نهضة مصر، د.ت، د.ط.

85. ناصيف، مصطفى:

الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس، د.ت، د.ط.

86. الناعوري، عيسى:

أدب المهجر، القاهرة، 1959، د.ط.

87. الناقوري، إدريس:

المصطلح النقدي في نقد الشعر، ليبيا، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، 1984، ط2.

88. نشاوي، نسيب:

مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، دمشق، مطابع ألف باء الأديب، 1980، د.ط.

89. نصر، عاطف جودة:

الخيال: مفهوماته ووظائفه، القاهرة، دار نوبار، 1998، ط1.

90. نصر الله، إبراهيم:

الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ط1.

91. نصرت، عبد الرحمن:

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، عمان،1982، ط2.

92. نعيمة، ميخائيل:

الغربال، بيروت، دار صادر، 1964، ط1.

93. نوفل، يوسف حسن:

الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار النهضة العربية، 1985، ط1.

94. الهذلي، أبو ذؤيب:

الديوان، شرح: سهام المصري، مراجعة: ياسين الأيوبي، بيروت المكتب الإسلامي،1998، ط1.

95. هلال، محمد غنيمي:

أ- الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، د.ت، ط9.

ب- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، دار نهضة مصر،1970.

ج- النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1987، د.ط.

96. اليافي، نعيم:

أ- أوهاج الحداثة (دراسة في القصيدة العربية الحديثة) دمشق، اتحاد الكتاب العرب 1993د.ط.

ب- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1983، د.ط.

ج- الشعر بين الفنون الجميلة، دمشق، دار الجليل، 1983، د.ط.

د- الشعر العربي الحديث، دمشق، دار المجد،1986، ط2.

هـ- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، وزارة الثقافة، 1982، د.ط.

97. يونس، عبد الحميد:

الأصول الفنية للأدب، القاهرة، مكتبة الأنجلو- مصرية، 1949، د.ط.

المراجع الأجنبية المترجمة:

1. أوفسيانيكوف، ميخائيل وخرابشنكو:

جماليات الصورة الفنية، ترجمة رضا الظاهر، دار الهمذاني، 1984، ط1

2. بلاك،م وج إيرلمان:
نمو النبات، ترجمة: عبد المطّلب سيد محمد، الموصل وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل، 1980، د.ط.
3. تشادويك، تشارلز:
الرمزية، ترجمة: نعيم إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، د.ط.
4. تورين، آلان:
نقد الحداثة، ترجمة: صياح الجهيم، دمشق، وزارة الثقافة، 1998، د.ط.
5. دانتي:
الكوميديا الإلهية /الجحيم/، ترجمة: حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، د.ت، د.ط.
6. دوبليس، إيف:
السريالية، ترجمة: بهيج شعبان، بيروت، دار بيروت، 1956، د.ط.
7. دي لويس، سيسيل:
الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، وآخرون، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، 1982، د.ط.
8. ستاروبنسكي، جان وآخرون:
نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دمشق، دار الغد 2000، ط1.
9. غولدمان، لوسيان:
البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة مترجمين، مراجعة: محمد سبيلا، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1984، ط1.
10. فان تييغيم، بول:
الرومانسية في الأدب الأوربي، ترجمة: صياح الجهيم، دمشق منشورات وزارة الثقافة، د.ت، د.ط.
11. فرايزر، جيمس:

الغصن الذهبي،ترجمة: أحمد أبو زيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، د.ط.

12. كاروج، ميشيل:
أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، ترجمة: إلياس بديوي، دمشق وزارة الثقافة، 1973،د.ط.

13. مورتكات، أنطون:
عقيدة الخلود والتقمص في فن الشرق القديم، ترجمة: توفيق سليمان، دمشق دار المجد، 1985، ط1.

14. هولب، روبرت:
نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين اسماعيل، جدة، كتاب النادي الأدبي، 1994، ط1.

15. ويلك، رينيه وأوستن وارين:
نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، 1992، ط3.

المصادر الأجنبية:

1- Webster's-ninthnew

2- Collegiate dictionary , Massaohisetts , U.S.A , 1983.

الدوريّات:

1) أبو ديب، كمال:

في الصور الشعرية،بيروت، مجلة مواقف، 1974، ع27.

2) دي لويس، سيسيل:

الصورة الشعرية، مجلة المجلة، 1968، آذار، ع35.

3) عصفور، جابر:

الخيال الشعري، الكويت، عالم الفكر، 1984، مج15، ع2.

4) القط، عبد القادر:

أزمة الشعر العربي المعاصر، مجلة الآداب، 1964، مايو، ع25.

5) مقابلة مع خليل حاوي.

مجلة الآداب، 1965، ع28.

6) القعود، عبد الرحمن:

الإبهام في شعر الحداثة، دمشق، عالم المعرفة، 2002، آذار، ع279.

7) الكردي، محمد علي:

نظرية الخيال عند غاستون باشلار،الكويت، عالم المعرفة، 1984، مج11، ع2.

8) محمود، محمد عبد الهادي:

نظرية الخيال الشعري، القاهرة، مجلة الثقافة، 1975 آذار، ع18.

تم بعونه تعالى..

المحتويات

الصُّورَةُ الشِّعْرِيَّةُ

تعد الصورة الشعرية مجالاً واسعاً للدراسة النقدية على صعيد واسع النطاق، وقد لاقت دراسة الصورة الاهتمام الكبير عند دارسي الشعر العربي، ويعود الاهتمام بدراستها إلى كونها أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنيّة في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخرى لأن الصورة تعدّ مقياساً فنياً وشخصياً للمبدع الذي أنتجها.

وقد تبلورت الصورة الشعرية في أذهان الدارسين على أنها أساس المركزية والمحورية في التعامل النقدي للشاعر، وكانت هذه الخصوصية التي تميزت بها الصورة الشعرية سبباً في انتخاب موضوع البحث، فضلاً عن أن شخصية الشاعر «خليل حاوي» لا تقلّ أهمية عن الصورة الشعرية ذاتها؛ فهما ثنائية يكمّل بعضها بعضاً.

وقد تطرّق البحث إلى تعريف الصورة الشعرية، وبيان مفهومها في النقد العربي القديم، وآراء القدماء فيها، ثم مفهومها في النقد العربي الحديث، والمدارس النقدية التي عالجت الصورة الشعرية.

وقد كانت لحياة «خليل حاوي» والطبيعة المحيطة به الأثر الكبير في تكوينه النفسي والثقافي، والذي ظهر جلياً في مفهوم الصورة الشعرية عنده وأنواعها ومصادرها المختلفة.

